

Susana Marco, Abel Posadas,
Marta Speroni y Griselda Vignolo

Teoría del género chico criollo



EDITORIAL UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES

ARGENTINA

LA PIEZA BREVE DEL TEATRO ARGENTINO

1890-1930

Orígenes de la zarzuela

Antes de que los Podestá se dedicaran a representar a los autores nacionales del género chico, existían piezas en un acto que intentaban competir con las obras breves del teatro español. Entre ellas, encontramos una serie de piezas que podríamos denominar *zarzuelas criollas*. Pero antes de entrar en materia será necesario explicar brevemente el origen y evolución de una forma teatral que hacia fines del siglo XIX y gracias a la importación realizada por las compañías españolas, tenía tanto éxito en el Río de la Plata.

*La zarzuela popular española*¹

Fue inaugurada por Ramón de la Cruz en 1768, con *Las segadoras de Valdecas*. De esta manera, la zarzuela de costumbres españolas adquiere un sello popular, al definirse como reacción contra la moda extranjerizante que imperaba en la corte. Pero hacia fines de este siglo, y quizá a causa de la competencia de otras formas musicales del género chico español como *la tonadilla*, la zarzuela popular española desaparece de los escenarios madrileños.² Si bien durante la tercera década del siglo XIX se componen obras con música y letra semejantes a las zarzuelas de costumbres populares, el término *zarzuela* apenas vuelve a aplicarse a *La novia y el concierto* (1839), denominada comedia-zarzuela, con letra de Bretón de los Herreros. El hecho de que la empresa del teatro que la ofreció se viera en la necesidad de advertir al público que todas las canciones incluidas formaban parte de la intriga, a diferencia del *vodvil* francés, explica que el término *zarzuela* careciera en ese momento de contenido específico, pues desde hacía mucho tiempo la denominación no se aplicaba a obras de esta cate-

sin mayor trascendencia. En el otro extremo de esta serie, *Gachos y Galeras* se distingue por la cotidianidad de situaciones y personajes que encarnan una rivalidad a la que ya alude el título: el *gacho*, sombrero humilde, contra la *galera*, accesorio refinado.

A pesar de la abundancia de personajes, los protagonistas de las intrigas—siempre lineales—, son escasos; los absolutamente imprescindibles para el desarrollo de la historia. Ninguno de estos protagonistas ha recibido un tratamiento elaborado: no ofrecen contradicciones y se limitan a dejarse manejar por el autor que, por supuesto, persigue como fin primordial la diversión y el espectáculo. En la zarzuela criolla, los abnegados no vacilarán en sacrificarse —*Bravucho*—, los ridiculos serán siempre objeto de burla—el cura Benvenuto en *Amor y lucha*, el gallego José en *La guardia nacional*—, y los estafadores persistirán en cometer fechorías a costa de la ingenuidad ajena—*Gachos y Galeras*—. Pero más que los protagonistas de la intriga—a quienes llamaremos *tipos*—, interesan en varias de estas obras las *figuras* y los *comodines*. Estos personajes secundarios muestran cómo los autores pierden el miedo y brindan diferencias básicas con respecto a la zarzuela española de costumbres. Los cocheros agudos en sus críticas y los borrachines simpáticos —*Gachos y Galeras*—, junto con los inmigrantes pintorescos, italianos y españoles —*Amor y claustró*, *Amor y lucha*—, y los valientes militares criollos —*Amor y lucha*, *Bravucho*—, van conformando una atmósfera particular, que contribuye a distanciar paulatinamente la zarzuela criolla de su modelo español.

Dentro de esta atmósfera particular, se mueven los primeros inmigrantes que se asoman al tablado del género chico. La zarzuela criolla les dispensa el mismo tratamiento, que años antes habían conocido en el circo de los Podestá con el *Juan Moreira*. Ya no se trata sólo de *italianos cocobaches*, sino que se han agregado también los gallegos, desempeñando papeles de criados —José en *La guardia nacional*— o pequeños comerciantes —Manuel en *Gachos y Galeras*—. A pesar de la sotana, Benvenuto en *Amor y lucha*, sigue siendo el Cocoiuche del *Juan Moreira*, ridiculo en sus pretensiones de coraje: “¿Yo cobarde? Escuchame signor capitano. Cuando il vende di setembre, los enemigos de la Santa Madre Ecclesia cun Garibalde a la cabeza entraban a Roma por la porta Pia... e Garibalde tucaba la curneta... io, io, il padre Benvenuto hacía la resistencia en il Vaticano... Yo vigilaba la bodega, porque era el mayordome di Su Santidad. Dame in altra copita. Custodio”⁴ Gallegos e italianos son las figuras que se hacen cargo, invariablemente, de la parte cómica. Dentro del grupo de figuras que son propias o peculiares del ambiente en que se desarrolla la intriga, encontramos también a los paisanos de *Amor y lucha* y a los de

Gachos y Galeras. Al revés de lo que ocurre con los inmigrantes, Custodio —*Amor y lucha*— y Rosario —*Gachos y Galeras*— son utilizados para exaltar los valores tradicionales: el patriotismo sentimental y la integridad de la gente de campo: “Somos, capitán, un pueblo / que no aguanta *malas pulgas*, / con un carácter de acero, / con patriotismo en el alma. / Y cuando llegue el momento / hemos de dar todo, todo! / El rancho, el hijo, el pellejo, / que antes que perder la honra / me han de arrancar el cuero”⁵ “Nosotros vamos pal campo / que esa ropa no te sienta. / Vamos allá *ande te crivaste* / entre el pasto y las *haciendas* / A respirar... a vivir... / y a aprender que no hay grandezas / como la *horrera* y el trabajo, / y el cariño por su tierra.”⁶

Pero junto a estas figuras que demuestran que algo nuevo está ocurriendo sobre los escenarios porteños, permanecen, todavía inmutables, las correspondientes a la tradición zarzuelista española. Beatas, militares, pillos, borrachines, siguen desempeñando la función que les era habitual en el género chico español: las beatas bapearán crucifijos, los militares pelearán por el honor de su patria en peligro, los pillos serán simpáticos y los borrachines se encargarán, con sus cabriolas y piruetas, de otorgar peso al espectáculo. En cuanto a los comodines, invariablemente integrarán el coro: como en la zarzuela española de costumbres, aparecen sólo en función de los cantables. Estos cantables del coro, canalizan los diversos objetivos secundarios, que el autor quiere alcanzar más allá del puro espectáculo; en *Amor y lucha*, *Gachos y Galeras* y *La guardia nacional*, se pone en boca del coro lo que no se puede expresar en términos teatrales. Como en la zarzuela española de costumbres, en las obras de Soria y Trejo, los coros exaltan o comentan. En cambio, en *Gachos y Galeras*, de María los particulariza al punto de ubicarlos en un sector social determinado, por medio de la actividad que ejercen cocheros y vendedores ambulantes. Desde esta particularización, el autor crítica: “El que más o el que menos / de estos *manates* / ya nos tiene a *calotes* / crucificados... / De diez coches que ocupan, / es a la fija, / quedan nueve cocheros / más que amurraos! *Ansí* son estos *jaildifes* / raya al medio en los peñaos, / puras *levotas* y *bombillas* / y viviendo siempre al fiao!”⁷ Gracias a de María, el coro de la zarzuela criolla adquiere una dimensión ausente en las obras del género chico español. Al mismo tiempo es posible rastrear los coros de la zarzuela española en *Bravucho*, *Amor y claustró* y la misma *Gachos y Galeras*: se limitan a ambientar. En cuanto a la obra de de María, su otra peculiaridad con respecto a los comodines reside en que éstos tienen escenas íntegras a su cargo y, además, si resultan nuevos para el escenario no lo son para el público: se trata de integrantes del sector popular del conglomerado urbano; obreros y vigilantes criollos dan

ESTRUCTURA EXTERNA

Zona urbana y rural. Equilibrio de prosa y verso. Preponderancia del diálogo sobre los cantables. Desaparición del baile como núcleo del entretenimiento.

VISIÓN DE MUNDO

Sectores sociales: aparición de la pequeña burguesía. Funciones Públicas: Trabajo: relevante. Exaltación de las formas de vida auténticas en contraposición con las artificiosas (campo vs. ciudad). Objeto: autoafirmación de la nacionalidad.

ESTRUCTURA INTERNA

Inexistencia de intrigas secundarias. Lapsos breves e impreciso. Aparición de figuras que crean una atmósfera local. Haba del paisaje de la campaña botanera de la jerga italo-criolla.

Intencionalidad: entretenimiento basado en el espectáculo —música, canto, escenografía—, que tiende a difundir normas que vinculan al escenario con el espectador y a los espectadores entre sí.

Significación y resultado: entretenimiento caracterizado por — espectáculo colorido; — conflicto sentimental con final feliz; — difusión de normas.

Conclusión: obra de evasión impregnada de sentimentalismo difuso ante la cual el espectador, si bien no deja de ser una simple conciencia receptora, adhiere afectivamente a lo propuesto desde el escenario. La consigna es entretener.

Orígenes del sainete lírico

No es posible hablar del sainete lírico local sin remitirse a su homónimo español. El *sainete lírico español* no adquiere una forma definida hasta el siglo XIX, sin embargo, su germen se encontraba de alguna manera disperso en varias manifestaciones del género chico español, en apariencia disímiles. Como ocurre siempre en los estratos populares de cualquier sociedad, el pueblo español necesitó expresarse teatralmente de manera primitiva en sus comienzos, valiéndose del baile, la música, el canto y la mímica; muy pronto se agregaron monólogos o diálogos. De este entrecruzamiento surgió el llamado *baile entremesado*. Al llegar el siglo XVII, los cantables y la música de este baile entremesado habían encontrado nuevas formas de expresión teatral. En primer término, tenemos la *jácara*:¹⁰ cantables interpretados generalmente por actrices, que comentan aspectos de la vida pícarasca; lograron un éxito tan grande, que se les dio mayor amplitud hasta llegar a las *jácaras dialogadas*,

entremesadas y bailadas, en las que encontramos diálogos, mímica y baile, además de una intriga rudimentaria.¹¹

Independientemente de la jácara, la música, el canto y el baile nunca desaparecieron por completo del tablado popular español: al final de las representaciones de ciertas comedias se realizaba un *fin de fiesta* —en ocasiones, especialmente escrito para la pieza a representarse—, en el que todos los integrantes de la compañía hacían gala de sus habilidades como cantantes y bailarines. Aglutinando las formas mencionadas, aparece la *folía*, antecedente inmediato de la *revista teatral*, que acaba por desalojar a la comedia, base del espectáculo. El público español llegó a gustar tanto de las expresiones consideradas subalternas, que se organizaron funciones en las que se ofrecía una suma de jácaras, relaciones dialogadas, bailes, música, canto, es decir, una folía. En el caso de que en un mismo espectáculo se brindaran comedias de tres actos, aderezadas con las expresiones que conforman la folía, las funciones principales se organizaban de esta manera: 1) se cantaba un *tono* o copla popular; 2) luego seguía *la loa*; 3) después de la primera jornada de la obra, el entremés; 4) luego de la jornada segunda, el baile; 5) a continuación de la tercera, el fin de fiesta o la mojiganga.

El siglo XVIII sorprende al teatro popular español en todo su apogeo; dos nuevas formas se han encargado de sintetizar los elementos de mayor atracción que poseían las producciones del género chico hasta ese momento: el *sainete* y la *tonadilla escénica*. Si bien ambos están relacionados con el sainete lírico español, porque manifiestan una cierta predilección por el costumbrismo, la que tiene mayor importancia para dilucidar la aparición del sainete lírico, es la tonadilla. A lo ya expresado en nota (2), agregaremos aquí que, en sus años de madurez y a partir de 1750, en la tonadilla el argumento es un pretexto para llevar al escenario canto, música, baile, comedia verbal y de situaciones; llega a convertirse en sinónimo de folía a raíz de la variedad y cantidad de sus cuadros, especialmente la llamada *tonadilla de pasos*, donde no existe una concepción unitaria de la obra. En cambio, en las *tonadillas extensas*¹² se desarrolla un argumento en función del cual, los actores encarnan tipos populares españoles. De éstos, maños y abates se explotaron a tal punto que, dentro de la misma tonadilla, los autores encontraron ocasión de burlarse de lo que se dio en llamar el *mañismo* y el *abatismo*. Hasta Ramón de la Cruz escribió sus tonadillas. Pero, en la primera mitad del siglo XIX, la tonadilla pierde su carácter eminentemente popular y español. En el aspecto técnico, la música española es reemplazada por melodías italianizantes y, por otra parte, la frescura del comienzo deja paso a la reflexión conceptual y a la moraleja. Evidentemente, ya ha perdido su objetivo inicial: presentar tipos populares es-

También en torno de un conflicto amoroso y como el español teniendo el objetivo del entretenimiento-espectáculo, el sainete lírico criollo se diferencia, sin embargo, por personajes que viven el clásico triángulo pero en *ambientes* propios de la realidad porteña. A pesar de ello, no hay que pensar que los límites son tajantes, ya que una obra como *La gente del barrio* (?) de Agustín Fontanella (1875-1944), si el autor no indicara en acotación que la intriga se desarrolla en San Fernando, se podría suponer que ambientes y personajes pertenecen a la realidad española. Además, encontramos en *Fumadas* (1902) de Enrique Buttaró (1882-1904), una aproximación superficial a personajes y ambientes locales, acercamiento que el autor da sólo mediante la utilización de ciertos modismos y deformaciones fonéticas, además de cantables pampeanos. Esos modismos y deformaciones fonéticas no implican la expresión de una visión del mundo distinta de la española, desde el momento que el aparato conceptual del lenguaje permanece inmutable. En cuanto a los cantables pampeanos cumplen la misma función de los españoles, y a veces son directamente españoles: "Sufre corazón / pero no te inclines / a la compasión. / Apura tus lágrimas, / refrena tus vertigos, / olvida tus lágrimas, / pobre corazón".¹⁴

Fumadas no es un caso aislado; en la misma situación se encuentran obras tales como *Abajo la careta* (1902) del mismo Buttaró, *Así terminó la fiesta* (1920) y *El patio de Don Simón* (1908) de Carlos Mauricio Pacheco (1881-1923), *Los gitanos* (1910) de Alberto Novión (1881-1937), *La coyunda* (1917) de Carlos de Paoli (1886-1953), y *Gabino el Mayorral* (1898) de Enrique García Velloso (1880-1938). En estas obras, no existen componentes ambientales como para crear una atmósfera circunscripta a una determinada realidad. Veamos: los conventillos de *Fumadas*, *Abajo la careta*, *El patio de Don Simón*, *La coyunda*, *Gabino el Mayorral*, no se diferencian en absoluto de las casas de vecindad que comenzaron a aparecer en los escenarios madrileños durante el siglo XVIII; es verdad que los autores cumplen con las exigencias mínimas: mayoral de tranvías a caballo, inmigrantes gallegos y napolitanos, judíos encargados de conventillo, algún tango, consiguientemente retahíla de lunfardismos y jergas de toda laya; o bien, la cuota pintoresca necesaria para que el auditorio se retire satisfecho del teatro. Pero debajo de esa membrana de localismo superficial, asoman la verbera, el chulo con su maja, los gallegos brutos y el chotis. Estos elementos exteriores del teatro popular español estaban muy bien sobre los escenarios madrileños, ya que encarnan de manera estilizada o no, a las clases populares madrileñas. Aquí no ocurre lo mismo. Si el chulo se transforma en compadrito y la maja en paica, si el chotis y la casa de vecindad en tango

y conventillo, estos equivalentes porteños no son trasladados al escenario en su *interioridad*, disfraz de personaje y cáscara ambiental se complementan para que el escenario se convierta en un desfile de muecas y gestos vacíos; inclusive, como ocurre en *Así terminó la fiesta*, la intriga se inicia y culmina en Andalucía y, para más datos, en un colmao. Tampoco son desechables los grupos exóticos; así lo demuestran Novión en *Los gitanos* que, según el mismo autor "habían un turco de utilería".¹⁵

En un tercer grupo, siempre dentro del sainete lírico criollo, encontramos obras tales como *El testamento ológrafo* (1895) de Nemesio Trejo, *Chimango* (1909) y *Bachicha* (1907) de Agustín Fontanella, *Un inglés en la Argentina* (1918) de Eugenio Gerardo López (1874-1954), *El caburé* (1911) y *La señora Caburesa* (1920) de Roberto Lino Cayol (1887-1927). Lo que se advierte en primer término es un interés por precisar con exactitud la ubicación geográfica de los ambientes: Tandil (*El testamento ológrafo*), Adrogué —Hotel Las delicias— (*El caburé*, *La señora Caburesa*), Palermo (*Bachicha*); no se trata, como en *La gente del barrio* o *Gabino el Mayorral*, de una mera acotación escénica, o de un simple telón de fondo; los personajes están fusionados con el ambiente, no son intercambiables. Los distinguidos huéspedes del Hotel Las Delicias —lugar de reunión de aristocráticas familias porteñas a comienzos del siglo—, no pueden vivir la intriga de *El caburé* y *La señora Caburesa* en otro habitat, y al propio tiempo las figuras de dichas obras no son ya disfraces sino personajes con una problemática específica: la gente de clase alta del momento. En cuanto a los paisanos de la estancia de Pambaso en *El testamento ológrafo*, son habitantes de la provincia de Buenos Aires que organizan una fiesta campera para los porteños recién llegados. El cabaré de *Un inglés en la Argentina*, ofrece al público la fauna característica de ciertos lugares nocturnos, tal como los imaginaban autores y público del momento, y que luego aparecerían profusamente en el sainete criollo: drogas, tango, guapos de puño y cuchillo y mujeres explotadas. No es necesario que el lugar esté claramente precisado; en *Chimango* y *Bachicha*, lugares cotidianos como cafés, panaderías, librerías, sirven de marco a personajes que ya no se pueden reemplazar por los del sainete lírico español. Nicanor, Chimango, Joaquina, en *Chimango*, presentan las connotaciones del criollo afincado en la zona del litoral; son despreocupados, generosos, alegres y capaces de jugarse por un amigo. En *Bachicha*, el inmigrante integrado más el malevo compadite se encargan de crear la atmósfera típica del sainete lírico criollo, por medio de un enfrentamiento que se acentúa y concluye en muerte. Sin embargo, todos estos personajes pueden sufrir una momentánea desorientación, olvidando que se encuentran dentro de una pieza local. Chimango y Joaquina cantan a dúo: "En el

odio). Y ése es el ingenio de los poderosos: egoísmo, anulación de los que los rodean... Y si por ir al lado de hombre así he de ser siempre el postergado: a hacer mal, mucho mal, ya que haciéndolo, es la única forma de que me vean los demás, de sentirme yo mismo. Ya ven ustedes; que no soy yo quien hago daño con mi pequeñez, es él, don Ismael, con su propia grandeza".¹⁶

Aunque estos personajes no están elaborados en términos teatrales sino teóricos, no hay dudas de que existe un intento por exhibir las contradicciones internas del tipo, proceder que de ninguna manera se hace evidente en el sainete lírico español.

Esquema básico de las innovaciones aportadas por el sainete lírico criollo con respecto al sainete lírico español

ESTRUCTURA EXTERNA

Zona urbana y rural. Prosa y verso; predominio de la prosa. Preponderancia de diálogos sobre cantables, que *pueden o no estar* en función de la intriga. Presentación de situaciones límites que pueden conducir a una muerte: se introduce el elemento trágico.

VISIÓN DE MUNDO

Sectores sociales: se agregan pequeña burguesía y clase alta. Clase media: a los pretenciosos, ridículos o malvados se añaden los depositarios de la moral como hacedores del futuro. Pequeña burguesía: amplia gama que va desde el ridículo hasta la rigidez. Clase alta: frivola y corruptora. Funciones públicas: exaltación del trabajo. Formas de vida: centradas en la familia y basadas en el cumplimiento de rígidas normas morales. Objetivo: presentación de costumbres de diversos grupos de la sociedad local.

ESTRUCTURA INTERNA

Intriga: se juegan situaciones que no están en función del triángulo amoroso; tienden a la creación de una atmósfera local y contemporánea. Espacios: contiguos o lejanos; predominan estos últimos. Lapsos elásticos e imprecisos. Personajes: concepción teórica más elaborada de algunos tipos no vertida en términos teatrales. Lenguaje: jergas utilizadas también por pequeña burguesía.

Intencionalidad: entretenimiento basado en el desarrollo y desenlace de una intriga, que indefectiblemente incluye pintura de costumbres. Existe un marcado didactismo moralizante. El espectáculo —música y cantables— se encuentra en un segundo plano con respecto a la intriga.

Significación y resultado: entretenimiento caracterizado por

- una intriga compleja
- conflictos sentimentales con final feliz o no
- espectáculo colorido
- didactismo moralizante muy acentuado
- ambiente criollo local y contemporáneo
- difusión de normas
- personajes teóricamente más elaborados
- introducción del elemento trágico.

Conclusión: obra de evasión impregnada de sentimentalismo difuso, cuyo objetivo es esencialmente didáctico. Ante este tipo de obras el espectador es una conciencia receptora, que adhiere tácitamente a la escala de valores propuesta desde el escenario. Consigna: *entretener y moralizar*.

Orígenes del sainete español

A partir de los bailes entremesados, aquellos que incluían monólogos y diálogos, pero cuyo núcleo esencial estaba constituido por la música y la mímica, surgieron, alrededor del siglo XV, los *entremeses*.

El entremés se distingue por su carácter jocoso y burlesco; de una intriga rudimentaria, en la que los personajes viven situaciones cotidianas, evoluciona hasta presentar otras más complejas, con personajes que sufren modificaciones en el transcurso de la intriga. En su apogeo —siglos XVI y XVII—, se constituye como un juego mediante el cual se demuestra que la realidad es más compleja de lo que se puede percibir por medio de los sentidos; dentro del escenario, las zonas de apariencia y realidad no tienen límites precisos: el juego fluctuante y ambiguo es exclusivo de los personajes y ajeno al espectador; pero es éste el que tiene las claves de esos universos cerrados. Como ejemplo se puede citar *La cueva de Sa-*

el sainete lírico contribuyeron también a la desaparición casi total de este tipo de obras. Pero en la segunda mitad del siglo XIX, cuando el alza de la zarzuela chica y del sainete lírico decidió a los empresarios a organizar el teatro por horas, se siguió recurriendo a estas piezas breves, esencialmente costumbristas, en las que el canto y el baile tenían muy poca importancia. En 1890, funcionaban en Madrid once teatros dedicados a representaciones del género chico: Apolo, Zarzuela, Eslava, Novedades, Moderno, Cómico, Recoletos, Felipe, Roma, El Dorado, El Maravillas. Por lo tanto, es lógico suponer que el empresario, con el afán de llenar huecos entre zarzuela y sainete lírico echó mano de obras breves costumbristas. No hay que olvidar que entre 1880 y 1890 se escribieron en España 1.500 piezas breves: entre ellas se encuentran las que, en modesta escala, intentan remedar el sainete de Ramón de la Cruz.²⁶ Son estas producciones las que se enlazan con los sainetes españoles que se escribieron en la Argentina, después de 1890. En realidad, el público porteño que frecuentaba los teatros de género chico, siempre gustó de obras de carácter costumbrista, en las que el canto y el baile ocupaban un lugar muy secundario. Desde la Colonia y hasta 1890, a pesar de la discontinuidad y de la escasa documentación, es posible rastrear cierta constante en este gusto del auditorio.²⁷ Tampoco el público de circo fue ajeno a esta predilección, ya que en los circos de primera y segunda parte se incluía, como número final, la representación de una pieza breve denominada *sainete*. Las piezas que analizaremos están ligadas a la tradición saineteril rioplatense, en la medida en que son costumbristas, pero nada más: no se diferencian del sainete costumbrista español del siglo XIX, a pesar de haber sido escritas en el país por autores argentinos.

El sainete español producido en la Argentina

Roberto Cayol (1887-1927) parecería ser el autor que más se sintió atraído por el sainete español; escribió cuatro piezas que siguen fielmente aquel modelo: *El jardín de la vida* (1910), *Calor de siesta* (1911), *El último cartucho* (1913) y *El camarín de Bernúdez* (1915), por medio de las cuales se recrea el sainete español de la segunda mitad del siglo XIX. Lo que interesa en ellas es presentar formas de vida: Consuelo, en *Calor de siesta*, se rebela contra la chatura pueblerina que no le brinda la anhelada gama de festejantes. La monotonía de la siesta de enero en un pueblo de provincia, se sugiere mediante el eco de los sempiternos ronquidos del padre de la protagonista, el canto monacorde de la cigarra y el incesante

vaivén del abanico en la mano de Consuelo. Los personajes de esta obra pueden existir en cualquier *pueblito de campo*: un farmacéutico a quien se le nota la profesión, aunque no lo diga; ha dejado de ser un hombre para ser un boticario. Una muchacha con cara bonita y muchas ganas de tener novio. Un barbero que hace malos versos. Y el clásico estudiante con pretenciones donjuanescas. Gente de oficios respetables, en reuniones también respetables. Es posible imaginarlos a todos en una tertulia netamente española. Aspiran a la mano de la protagonista, quien elegirá, por supuesto, al más joven y aventurero: el estudiante. Mediante esta sencilla anécdota, el público asiste a un destile de tics adjudicados, por la narrativa y el teatro españoles, a la pequeña burguesía provinciana.

En *El jardín de la vida*, el que dirán — censor implacable de una comunidad cerrada —, despierta la indignación de una joven viuda, que quiere vivir a pesar de los vigilantes ojos de sus vecinos. Para lograrlo, toma actitudes que, al ser consideradas excéntricas, resultan sospechosas. Pero finalmente logra demostrar a sus vecinos, entre ellos un respetable cura, que actitudes excéntricas y mala vida no son, por fuerza, sinónimos. Su contrafigura es Bárbara, piadosa ama de llaves, quien bajo una vida aparentemente ordenada, esconde una buena dosis de hipocresía: es ella la de la mala vida.

El último cartucho demuestra que es conveniente vivir con los pies en la tierra cuando se tiene una familia que mantener. Silverio Corchete sueña con figurar en el gran mundo de las finanzas, sin advertir que carece de la astucia, habilidad y oportunismo requeridos por semejante afán. La modesta casa de remates de don Corchete nunca podrá competir, como él supone, con Guerrero y Williams. Sin embargo, la cotización del dólar estará visible sobre la pizarra de la vereda, porque da tono. Cuando enfrenta las propias limitaciones — caso de las damas que lo visitan en el día del medio kilo para solicitar su colaboración en favor de los *indigentes* —, don Corchete se desmaya para no reconocer públicamente que no está en condiciones de afrontar el pedido. En este contexto de ambiciones bursátiles, sobresalen una hija dactilógrafa, cuya virtud peligra ante los avances de un no tan venerable anciano; una esposa que insiste en el cambio de oficio — la cordura — y la honra de su hija: "Hay algo que quiero más limpio que las copias: el nombre".²⁸ Por supuesto, muy pronto don Corchete comprobará que sus sueños jamás podrán transformarse en realidad; a punto de disparar el último cartucho, Silverio narra a sus hijos uno de sus acostumbrados fantaseos: "El hecho es que se había convertido mi establecimiento en 'La Martona', de los remates; se vendían las propiedades a tanto la docena, como los huevos. Nuestra madre, que siempre ha tenido tan

un proceso de depuración —vocablos seleccionados y ritmo, interno de la prosa—, se estiliza hasta llegar a una neutralidad lingüística propias de estas obras: “Jesús, qué día! No corre una gota de aire ni para remedio... Y para peor la cigarrera esa, que da más calor con ese canto que se trae. Si supiera yo en qué rama se ha escondido, le arruinaba la serenata... ¿Y el turco? ¿Qué me dicen ustedes del turco? ¿Pues no me ha vendido una pantalla falsificada? ¡No echa fresco ni que le pongan motor! ¡Y dale! ¡Vuelta a la musiquita!... Es mi padre que duerme. No he visto persona más escandalosa para dormir.”³² Contribuyen a la condensación dramática, el espacio único y el tiempo cronológico. Se trata de un interjuego entre diálogo, espacio y tiempo en función de la intriga mínima: el espectador asista a la representación de vidas cuya trayectoria es una suma de gestos repetidos.

En el panorama del sainete español producido en la Argentina asoma una pieza única en el género chico: *Los distraídos* o *La torta de la novia* (1903?) de Enrique Buttaró, en la que cuatro personajes viven una situación absurda. Como en los primitivos *one-act* de las *Keystone Comedies*, los personajes acuden a gestos de objetivo fallido para provocar la hilaridad del espectador: “Agarra la brocha y se da jabón. Acto seguido, agarra un bizcocho, lo moja en el café, se lo lleva a la boca y va a mojarlo otra vez, pero lo mete en la jabonera y al llevarse lo a la boca hace un gesto de repugnancia y lo arroja al suelo... Sigue afeitándose... Agarra la brocha, la mete en la taza de café y se la lleva a la boca.”³⁴ Esta acotación basta para ilustrar el juego de situaciones en que se basa la comicidad de la obra. Si bien la intriga mínima se emparenta con esos gestos cotidianos que realizan los personajes del sainete español en la Argentina, esta obra carece de crítica directa a formas de vida y se limita a mostrar gestos insólitos de personajes más o menos atolondrados. Además, el lenguaje es coloquial uruguayo. Como Cayol en *El camarín de Bermúdez*, Buttaró se burla del dramón gaucho: “Me he metido en un laberinto del cual no sé cómo salir. Figurate vos que el gaucho viejo concibe la idea de asesinar al hijo del estanciero; el hijo del estanciero cree que asesinando al gaucho viejo se podrá casar con la viuda; ésta, que odia a su pretendiente, intenta hacerlo asesinar por un peón de su casa, pero dicho peón, que es observado por el primo del hijo del estanciero, debe morir a manos de ese señor, de manera que todos están animados por la idea del crimen.”³⁵ Esta obra —muy breve— se complace en jugar con las ambivalencias: gestos y palabras son interpretados de diferentes maneras y quizá el espectador aprenda que la palabra *coma* puede querer significar otra cosa que la palabra *coma*; el mismo significante tiene dos signifi-

cados que serán interpretados según las necesidades del personaje. Para uno, será el imperativo del verbo comer; para otro, un signo de puntuación. Lo que era engaño de los sentidos en el entremés español —engaño que se daba especialmente en nivel visual—, se convierte en relatividad en nivel conceptual, en el significante del signo. La ambivalencia se da a partir de la percepción auditiva. Lo cotidiano puede llegar a ser complejo: bastan dos personas para enriquecer un mismo gesto. La excusa para la sucesión de *gags* es muy simple: un pretencioso ha gastado lo único que tenía para obsequiar una torta a su novia, repitiendo un gesto dictado por las convenciones sociales —el regalo de cumpleaños—. Lo que el sainete español escrito en la Argentina presenta como notas sobresalientes —la condensación dramática y la elaboración estilizada—, alcanza en *Los distraídos* o *La torta de la novia* su ejemplo más acabado. La celeridad en la sucesión de acontecimientos y el montaje que los coordina acerca la obra más a un guión cinematográfico que a una pieza teatral.

Esquema básico de las innovaciones del sainete español producido en la Argentina

ESTRUCTURA EXTERNA

VISIÓN DE MUNDO

ESTRUCTURA INTERNA

Prosa.
Cuadro único.
Equilibrio entre comicidad verbal y de situaciones.

La pequeña burguesía es pretenciosa, mediocre y frustrada.
Formas de vida: —exaltación del hogar centrado en la seguridad que brinda, un oficio estable.
Objetivo: no innovar.

Intriga simple que gira en torno de la crítica de costumbres de una pequeña burguesía respetuosa pero geográficamente inubicable.
Entre los personajes, no existen los comedines.
El lenguaje arranca del coloquial madrileño pero alcanza neutralidad lingüística; por lo tanto, las jergas no se utilizan.

Intencionalidad: entretenimiento basado en la presentación de costumbres ilustradas por una serie de tipos pintorescos en función de la intriga que no incluye ni música, ni canto, ni baile.

Significación y resultado: entretenimiento basado en

—una intriga mínima
—pintura de costumbres de una pequeña burguesía geográficamente inubicable

la fauna porteña de manera rotunda. Existe una cuidada selección del material a presentar y mayor esmero en la elaboración del mismo. Lo que en *De paseo en Buenos Aires* y *Otra revista* era generalización y pretensión moralizadora, en *Ensalada criolla* es particularizada galería de costumbres y tipos. Esta es una de las diferencias verificables entre la revista criolla y sus vertientes, la sátira política y la revista española.

La necesidad de enriquecer las situaciones hace que la revista criolla ofrezca cuadros inusuales dentro del género. *Drama de blusa* y *Dos apuntes de tragedia*, incluidos en la revista *Todo por un peso* (1918) de Roberto Cayrol y *Los camillitas despiertan en Su majestad el amor* (1918) de Carlos de Paoli, parten de situaciones individuales para interpretar fenómenos sociales. *Drama de blusa* enfrenta a un obrero y a un intelectual anarquista, discrepando sobre la efectividad de la huelga como medida de fuerza. *Dos apuntes de tragedia* aprovecha la fugaz relación entre un empleado cesante y una tonadillera en decadencia, para mostrar que la muerte es la única salida para quienes alguna vez creyeron en el sentido de sus opacas vidas: "Una lechuza que se ha posado sobre un basamento de mármol, lanza un graznido largo y seco. Despierta el bulto del banco: es una mujer de luto, descansada y harapos; lleva los cabellos sueltos. Se llega al centro del escenario, mira a derecha e izquierda y lanza una carcajada áspera y extraña."³⁶ Este bulto, testigo silencioso de la conversación de los dos personajes, condensa la tensión dramática y da sentido a la desordenada y trágica incomunicación de dos seres que acaban de *desencontrarse*. A su vez, *Los camillitas despiertan* establece un marcado contraste entre víctimas y victimarios de un sistema social injusto.

Pero la revista criolla no siempre es testigo de lo que ocurre en la calle. Tiene el suficiente humor para no desviar la vista del escenario y tomar en solfa, con mayor o menor piedad, a los espectáculos que le hacen la competencia. Se suceden así cuadros tales como *La muchacha que dio el mal paso en ¿Qué haces de noche?* (1922) de Roberto Cayrol, *¿Qué tiene que ver mi amor con tu pensamiento?* en *No tengo bananas* (1924) de Alberto Novión y Dupuy Lomé, *El secreto de la finada* en *Todo por un peso*, o *El ambiente* en la misma obra. Los cuadros *La muchacha que dio aquel mal paso* y *¿Qué tiene que ver mi amor con tu pensamiento?* se ensañan con el sainete. Por el primero nos enteramos de que ésta es "la historia triste y sencilla / de una pobre percantina / que oyó un tar-guito en la esquina / y tiró la zapatilla!"³⁷ Juana, la típica protagonista de ciertos sainetes, se lamenta: "¡Qué vida más esgumfiosa! / la férrea plancha que mata / y luego, como Traviata / morirme tuberculosa!"³⁸ Por supuesto irá al cabaré y

volverá a su hogar para morir carcomida por vicios varios: "Con gesto trágico saca una jeringa, se da una inyección en un brazo, la que produce un ruido extraño. La madre solloza, golpea las manos para que vengan y a su llamado acuden el padre, la hermana y algunos vecinos. Todos, la madre inclusive, se inclinan sobre el cadáver y gritan: ¡muerta!"³⁹ *Qué tiene que ver mi amor con tu pensamiento* ensaya la parodia de un sainete arrabalero, el cual, según su autor, ha sido "escrito expresamente para justificar el título. No hay puñaladas ni italianos ni bananas / naranjas tampoco. Muchas gracias, de nada."⁴⁰ No se salva el gran *guignol*, pieza de moda desde fines de la década del 10, plena de situaciones macabras y apariciones fantasmales. El fantasma de *El secreto de la finada* —esposa infiel en el mundo de los vivos— luego de confesar su deslíz al marido, recibe los seis tiros de la venganza. Aunque, como ella misma dice: "Otarlo. ¿Olvidás que estoy más allá del bien y del mal?"⁴¹ Tampoco se salvaron las expresiones refinadas del, por entonces, llamado teatro *culto*. *El ambiente* arremete contra la comedia de salón: "¡La comedia de salón! / a veces la llaman fina / y está bien, que por muy fina... / hiere a veces, como espina / en mitad del corazón. / Título de ésta, *El ambiente* / una dama casquivana / el murmurar de la gente / un galán, un incidente / y... siga la caravana!"⁴² En este cuadro reviseril se comprueba que, al revés de lo que creen los autores de la comedia de salón, los triángulos amorosos de la gente distinguida pueden resultar divertidísimos y hasta transformarse en cuadrados. La burla no se agota en la competencia; también cae bajo la picota la poesía modernista. En *¿Cómo se pasa la vida?* (1921) de Alberto Novión y Manuel Romero, se exhibe a un hipersensible y talentoso poeta de moda: "Yo soy el poeta de las morbideces... / Yo canto a las plantas, yo canto a los peces... / yo canto de aurora las rubicundeces... / yo canto... / yo canto de tres veces... / Yo canto de mi amada el brillante rulo. / Al cantar, cual sierpe que camina ondulo... / Canto suavemente y mis cantos pulo... / A la titilante luz del crepusculo... / Nota. Si no marco el acento del esdrújulo / es porque para hallar el consonante / tendría que ser... brujulo..."⁴³ A la hipersensibilidad y al talento este poeta modernista adjunta una cultura poco común: se refiere a la medicina de esta manera: "Del hospital en la camita blanca / yace la pobre Adela / que se ha quedado manca / por darse un atracción de mortadela."⁴⁴ Como si fuera poco continúa con la Historia: "Querriendo asustar al mundo / incendió a Roma, Nerón. / Al contemplar la tragedia / exclamó porompompon!"⁴⁵ Nada le es ajeno a nuestro poeta modernista, ni siquiera la Estrategia: "Al general Wellington / después de su gran derrota / le dijo

Vodevil azarzuelado

En esta petit pieza la intriga se basa en problemas amorosos vividos por parejas que tratan de ocultar su relación, provocando innumerables equívocos: esa intriga está aderezada con música, canto y baile, propios de la zarzuela y especialmente de uno de sus derivados inmediatos, el *juquete cómico-lírico*. Numerosos personajes van encadenando la sucesión de enredos en torno de la pareja central. Los pacíficos turistas de un hotel marplatense entran en el insólito juego de un viejo verde que se tira una cana al aire con la cariñosa *Cerzette* (1917), en la obra homónima de Enrique García Velloso. La frívola Corina se transforma, luego de un cúmulo de peripetias, en indirecta responsable de la suerte de Lisandro, Hortensio y demás pseudoartistas quienes, con un inesperado corte de pelo, pierden al mismo tiempo cabellera y talento en *Los melenudos* (1917) de Carlos Maurício Pacheco. En *La beata* (1902) de Ezequiel Soria, el feliz término del romance se ve postergado por la excesiva ambición de un sacerdote y su hipócrita hermana; las vicisitudes en las que intervienen militares, monjas, un notario eclesiástico y una criada pizpireta recuerdan sospechosamente a un vodevil de afortunada trayectoria: *Mademoiselle Nitouche*.

Todas estas obras tienen cantables con música española o francesa; pueden estar relacionados con la intriga pero nada le agregan y, por lo tanto, son suprimibles. Por ejemplo, el tercer acto de melenudos —en la obra homónima—, en medio de cómicos pasitos de baile, expresa su opinión con respecto al arte, para constituir de por sí un agradable número, cuya desaparición no modificaría la intriga. Lo mismo ocurre con las dos parejas de *La beata*: la idílica dialoga cantando y la cómica sirve de eco rematando las frases. Peñalzo, el romántico enamorado, canta: "Al fin entre mis brazos / te tengo vida mía / si tú no me quisieras / de fijo moriría". Y Guerrilla, su ayudante eco cómico, lo remeda: "Al fin entre mis brazos / te tengo vida mía / si tú no me quisieras / qué palos te daría."⁵²

A los imprecisos ambientes de *Los dos misioneros* y *La beata*, se contraponen los marcos referenciales de *Cerzette* y *Los melenudos*: Mar del Plata y El café de los inmortales; sin embargo, son simples telones de fondo, identificables con cualquier balneario de moda o café de artistas *incomprendidos*. El lenguaje se desliza por un plano de estricta convencionalidad y las posibles modificaciones al respecto se mantienen dentro del mismo plano.

Es probable que existieran infinidad de piezas como las mencionadas. Se trataría de obras pasatistas y gratuitas, que van desde la ingenuidad simplista y rudimentaria de *Los dos*

misioneros (1895) de Nemesio Trejo, hasta el cuidadoso armado de *La beata*. Muchas veces la concatenación de situaciones no sigue al pie de la letra un orden lógico. En *Los melenudos* los tres cuadros pueden ser considerados aisladamente; en esta obra, a pesar del disparate, el apuro y la boletería, se intenta ir más allá, cuestionando la falta de talento oculta bajo la máscara de la excentricidad y el desprecio por los capaces. Para estos genios ignorados, Shakespeare, Ibsen, Cervantes, el teatro nacional caen fulminados o dejan de existir gracias al supuesto poder de sus juicios.

Vodevil

Sin música, canto ni baile, los personajes y las situaciones de estas *petit piezas* son hijos directos del homónimo francés. Labiche, Mercieu, Sardou, entre otros, encuentran sus disculpas en Buenos Aires. Una comedia de enredos también era gancho, de boletería: al público le gustaba presenciar las aventuras paralelas de infinidad de personajes. En *Salus corpus* (1894-95?) de Enrique de María, un grupo de enfermos —auténticos o supuestos—, enfermeros y médicos, se trenzan en una competencia disparatada en la que parecen querer demostrar que cada uno es menos cuerdo que el otro. A las neuras tenias de distinto tipo se agrega todo aquel defecto o deficiencia que contribuía a la creciente confusión: celos, sordera, analfabetismo, torturantes lombraices solitarias. El *Registro civil* (?) de Nemesio Trejo, juega con la infinidad de trastornos desatados por un irresponsable funcionario, deudor antes que empleado. Un flamanté huérfano que desea notificar la muerte de su padre, acabará casado de manera un tanto inesperada, mientras el novio se convierte en testigo de la que sería su propia boda ante los desparvoridos ojos de su futura esposa. En *Objetos perdidos* (1909) de José González Castillo, el puntapié inicial, una broma de inocente apariencia, se vuelve contra el promotor: la respuesta a dos avisos de la sección objetos perdidos, comunicando falso paradero de cartas comprobadoras y perro extraviado, provoca un sin fin de malos entendidos.

Exploutando ese juego de ajedrez matemático con previsible final, el vodevil rioplatense permaneció inmutable hasta la década del 20. Por otra parte, no frecuentó demasiado el escenario del género chico; así lo prueban los escasos títulos localizados y el hecho de que ningún autor haya elegido esta expresión teatral como la favorita. En ocasiones, autores muy dispares se sintieron atraídos por el vodevil: Defilippis Novoa

que muestren formas de vida exóticas y/o marginadas. Carlos Mauricio Pacheco, en el prólogo a sus *Cuadros porteños* (1916), dice: "El autor ha reunido esta instantánea porteña, tratando de combinar y ofrecer un espectáculo... del sainete. De barrio a barrio los temas y los tipos que constituyen el abigarrado y pintoresco conjunto metropolitano ofrecen variedades y matices de expresión acaso y sin acaso bien difíciles de representar en sus caracteres de fondo. Intención del trabajo: ligera semblanza, bocetos esfumados y un tanto incoloros, caprichosos grafismos de la receptiva personal..."⁵⁶

Carnet policial (1919) de José Antonio Saldías —integrada por cinco cuadros—, ilustra diversos e ingeniosos tipos de estafas y el lugar adonde van a parar los estafadores: la cárcel. *Cuadros porteños* —colección en siete cuadros— presenta barrios exóticos habitados por colectividades cerradas. *Bohème* (1921) de José Antonio Saldías —constituida por cuatro episodios llamados *románticos*—, describe las insólitas aventuras de bohemos de diferente calibre.

El denominador común de estas tres colecciones consiste en presentar y juzgar formas de vida marginadas y/o exóticas. Teócrita, en la *Universidad de la Atorranca* —*Bohème*—, teoriza sobre uno de estos modos de vivir: "La atorranca es una doctrina, una consecuencia filosófica, nunca un acomodo. Para ser atorrrante hay que pensar como Cristo, primer atorrrante de la tierra. Hay que predicar y practicar su doctrina social... Libreme como de rezar seguir en rebaño una caravana. Ando solo y cuando, en un descanso del camino, encuentro quien piense como yo, expreso mi simpatía con una sonrisa, que lo mismo puede ser de incredulidad que de inteligencia y digo solo y libre..."⁵⁷

Se advierte en este subgrupo de colecciones la intención de criticar, indirectamente o no, todo aquello que se aparte de lo considerado positivo. Es cierto que bohemos y estafadores son más o menos simpáticos o pintorescos, pero eso no significa que se apruebe un estilo de vida capaz de alterar el *orden establecido*. La bohemia exige juventud; pero, si se llega a la madurez sin sentar cabeza, como ocurre con Teócrita, se corre el riesgo de marginarse y autocondenarse a la soledad. Siempre es preferible tomar conciencia y volver al redil. Tal el caso de Aquilano, otro personaje de *Bohème*, esta vez del cuadro titulado *Aquilano, el doctorcito*, que pone broche final a su vida despreocupada de estudiante con el título universitario y la libreta de casamiento. Él no será un marginado como Teócrita ni sufrirá de soledad.

Los amables estafadores de *Carnet policial* exhiben un ingenio poco común que despierta la simpatía del auditorio; sin embargo, con ingenio y simpatía incluidos acaban en el purga-

torio-cárcel que los reintegrará, sanos y salvos, a ese orden que intentaron alterar. Recuperables algunos de los personajes del último boceto de *Carnet policial*, Aquilano en *Aquilano, el doctorcito*, Pedro en *Barrio turco* —*Cuadros porteños*— o no —el kaffien Isaac en *Barrio judío* también de los *Cuadros*, y los integrantes del cuadro *Las ramas* de la misma obra— estos personajes ejemplifican que para vivir dentro del orden establecido hay que cumplir determinadas normas.

Cuentos cortos (1918) de Alberto Vacarezza, pertenece al grupo de colecciones que giran en torno de conflictos amorosos: mujeres que han esperado en vano —*Tía Mercedes*—, picaro que aprovecha la credulidad de sirvientas gallegas con promesa de casamiento para conseguir sus ahorros —*Registro civil*—, maridos borrachos que acaban intercambiando piezas y esposas —*Paso cambiado*—, pareja romántico-conventional y su eco cómico arrabalerero en competencia de retruque amoroso —*Prosa y verso*—. *Cuentos cortos* es un ejemplo del conjunto de colecciones preocupadas exclusivamente por el entretenimiento, en las que la brevedad de los bocetos, la multiplicidad de personajes y decorados, la comicidad abundante, el canto y el baile, suplen la intención didáctica evidente en los otros grupos.

La *petit pieza criolla* se subdivide en vodevil, vodevil azarzuelado, diálogo y colección. Los dos primeros se sustentan en un equívoco básico que puede estar aderezado con música, canto y baile españoles —azarzuelado—. El diálogo es un ligero esbozo que podría pertenecer de hecho a cualquier pieza de moda en el teatro criollo de la época. Las colecciones —subdivididas en cuentos, capítulos o cuadros—, reúnen escenas que muestran formas de vida exóticas, marginadas y/o cotidianas, generalmente sin intención didáctica; pueden ser desmontables e integrar con gusto cualquier espectáculo. La celeridad escénica del vodevil y del vodevil azarzuelado, la excesiva brevedad de los diálogos y la multiplicidad de situaciones, personajes y decorados de las colecciones, convierten a la *petit pieza* criolla en una obra de evasión frente a la cual el espectador es simple conciencia receptora. La consigna es divertir y, eventualmente, impartir normas.

El dramón gauchesco

Cuando el picadero circense fue sustituido por el tablado, el *dramón gauchesco* intentó reeditar los laureles conquistados por los Podestá con el *Juan Moreira*. En un principio se buscó el éxito otorgando a estas piezas una jerarquía técnica acorde con su nuevo habitat; comenzaron a representarse dramas gau-

Esta expresión del género chico, arrebatada al picadero y utilizada como puente entre el circo y el teatro, nace cristalizada y permanece inmutable, repitiéndose a sí misma hasta el final del período analizado.⁶⁰

El dramón gauchesco es una pieza en la que predomina la prosa; tiene espacio cambiante y lapso breve, con música, canto y baile y una comicidad que atenúa el dramatismo efectista. Su objetivo es la diversión basada en conflictos amorosos jugados en un plano atemporal por escasos tipos y numerosas figuras y comedines. Intriga y personajes carecen de verosimilitud. La obra tiende a un desenlace sangriento que contribuye a codificar los rasgos tradicionalmente considerados *matados* en el criollo. De la lucha contra el orden establecido —*Juan Moreira, el circo*—, se pasa a la defensa de los valores de ese mismo orden.

La pieza costumbrista

Expresiones teatrales costumbristas —presentación de formas de vida que puede o no llevar implícita una crítica, se dieron sistemáticamente y en diferentes períodos. De este modo se encuentran *Los tocayos* y *La quinquillera* (1818 a 1820) de Santiago Wilde, y/o *El hipocrita político* (1819) de P. V. A., en los comienzos mismos del teatro rioplatense. Este costumbrismo embrionario puede ser rastreado más tarde en la época de Rosas, con piezas como *Don Tadeo* (hacia 1840) de Claudio Mamerto Cuenca y *Noche de trueno* (1847) de Miguel García Fernández. Sin embargo, debemos llegar a la década del 60 para anotar expresiones más frecuentes: *Mala madre* (1863) y *Caridad* (1865) de Carlos Paz, *Un beso y De mal en peor* (1868) de Juan Pablo Echagüe, *Un borracho* (?) de Francisco Fernández; en la década posterior aparecen Rafael Barreda con *La conciliación* (1878), *Serafín y Serafina* (1873) y *Dios perdona* (?).

La pieza denominada costumbrista reaparece para continuar ininterrumpidamente en la década del 90, y hace su entrada en el teatro por horas para compartir el cartel con las ya afianzadas manifestaciones del género chico. Revistas, sainetes líricos, petit piezas, sainetes, zarzuelas criollas, dramones gauchescos, dieron la bienvenida a la recién llegada. Ya no se tratará de piezas costumbristas de dos o más actos, sino de uno, como es de rigor en el teatro por secciones. Los primeros intentos de presentar formas de vida se preocupan por reflejar las de la campaña bonaerense, y demuestran que la vertiente popular que abriera una pieza como *El amor de la estanciera*

no se agotó nunca⁶¹ —aunque se la malversara en el dramón gauchesco—, porque siempre fue bien recibida por el público. Desde los comienzos se manifiesta que la intencionalidad de las obras y sus objetivos difieren a tal punto, que es posible considerar la existencia de —por lo menos— dos grupos. En uno de ellos, aparecen aquellas piezas en las que se advierte el propósito de sondear la realidad, mediante la exposición de formas de vida en un nivel individual o colectivo, explicándolas e interpretándolas. En un segundo grupo figuran aquellas en las que la realidad interesa como forma de vida a presentar, sin existir un propósito de búsqueda: en lugar de plantear interrogantes —como las del grupo anterior— dan respuestas elaboradas en base a un rígido código moral, sustentado por personajes y situaciones; como la respuesta ha reemplazado a la pregunta, la moraleja sustituye a la búsqueda. Nos ocuparemos del primer grupo, al que hemos denominado:

Costumbrismo de indagación y entretenimiento (CIE)

Escritas en prosa y ajenas al espectáculo entendido como pura diversión, ya que carecen de cantables, música y baile, estas piezas giran en torno de una intriga aparentemente simple, tanto que podría ser contada en muy pocas palabras. Si tuviéramos que narrar las peripecias de *El día sábado* (1913) de Francisco Delipis Novoa, diríamos simplemente que se trata del desengaño de María, la protagonista, al comprobar que su novio acepta la posibilidad de su casamiento con otro. Pero esto se logra sobre la base de la abstracción de una serie de situaciones que implica la compleja interrelación existente entre personajes y la intensidad afectiva con que se vive esa interrelación. *El negocio de Campana* (1918) de Carlos Mauricio Pacheco, muestra las vicisitudes de un industrial que se arruina y perjudica a su familia, por una amante; este triángulo, repetido hasta el hartazgo, carecería de interés si los personajes no pusieran en evidencia sus contradicciones: don Isidro ha idealizado su relación con Ella —la amante—, creyendo haber encontrado finalmente una compañía para su soledad; Lucía —la esposa— incapaz de hablar con su marido, prefiere la convencional entrevista con la amante, quien sabe cumplir su papel hasta el final; Ella supo siempre que la relación no era sino un contrato, y por eso las palabras de Lucía sólo despiertan su lástima. La interrelación entre personajes es tan compleja que el triángulo produce un fruto original: la esposa le pide a la amante que no abandone al propio marido para que éste sobreviva. Bajo una aparente estaticidad —un *nada ha ocurrido*—, el momento

vida de esa gente es un misterio. ¿Plata tienen?... ¿De dónde la sacan? No sé, bueno, también hay que decir la verdad. Doña Josefina se conserva fresca y buena moza y tiene unas piernas que parecen jamones. *Manuela*: y tiene mucho de esto (poniéndose un dedo en la lengua). *Doña Mariquita*: sabe la vida y milagro de todo el mundo. Bueno, también hay que decir la verdad, se pasa todo el día en la puerta de calle de brazos cruzados. *Manuela*: mejor sería que se fijaran en las hijas que aflían con Dios y con el diablo y que tienen una cara que parecen máscaras, todas enhastradas de polvo, carmín, crema Simón. Quién sabe si es crema Simón, para mí que se ponen sebo de riñonada".⁶⁶ En *Remates y comisiones* (1911) de Carlos Mauricio Pacheco, se palpan las nefastas consecuencias que acarrea a su familia un padre que ha tirado la chancleta por una amante: Fabián, con la complicidad de Teodolít, hurde una estafa, cosa que —como se sabe—⁶⁷ en general conduce a la cárcel. Por otra parte, el afán de lucro de los pequeños propietarios inmigrantes se ve burlado por la maniobra de Teodolít, estafador que, finalmente, no resulta tan hábil como parecía. La avaricia de estos inmigrantes se explicita en las palabras de un paisano: "¿Quien le dijera a don Guzmán que ansina le iba a tratar la suerte? Vea a la italiana⁶⁸ repartiéndose el campo como si fuese pan dulce. No dejan nada".⁶⁸ La indagación evalúa a estafadores de diverso calibre: pequeños propietarios y aves de rapaña están frente a frente, en pie de igualdad. *Gomina y jazz band* (1923) de José Antonio Saldías, se interesa por el desarraigo, la superficialidad y la hipocresía de la clase alta. Titina, hija menor de Ignacio Monteros —terratiente de vieja data—, se enfrenta con los miembros del clan —familia y amigos—, al cuestionar las pautas de conducta sobre las cuales bases se mueve su grupo. Refiriéndose a un personaje, Titina pregunta sobre su actividad y enterándose de que no hace nada, exclamará: "¡Ah, pero entonces es un muchacho bien...!"⁶⁹ Clementina, la madre de Titina, ejemplifica a aquellas mujeres del grupo que hacen gala de cierto barniz cultural: "Debo ir a la exposición de Bernardo de Quiroz... Ah, ¿es Bernaldo? Yo creí que era Bernardo... No puedo... Hoy tengo Colón... Está de moda fomentar el arte".⁷⁰ Lalo, Perete y Billiken, reunidos en un copetín de moda, se complacen en hacer y deshacer las vidas ajenas con el precoz recurso de la calumnia: démustran que no tienen en la vida objetivo más importante. Titina hace hincapié en las contradicciones de la rígida moral del grupo. Cuando su madre le indica: "Una mujer bien educada y honesta debe casarse", ella responde: "En vez de criarme en esta libertad absoluta, en lugar de permitirme que me asomara a todas las tentaciones mundanas, debieron inculcarme ustedes esa otra moral por la cual hoy me obligan a casarme con un hom-

bre a quien no quiero para marido. La mujer es siempre de un hombre. De un padre, de un marido, de un amante. Su triunfo está en inspirarle confianza para después..."⁷¹

Estas obras costumbristas, cuyos interrogantes quedan planteados por medio de la presentación de formas de vida diferentes, se ocupan no sólo de grupos sociales, sino también de colectividades. *Ropa vieja* (1923) de Carlos Mauricio Pacheco y *Hermanos nuestros* (1923) de Francisco Defilippis Novoa, quieren conocer las causas que inducen a los judíos a formar una colectividad cerrada, que se niega a cualquier tipo de integración. Entre esos motivos figuran los especificados por Isaac en *Hermanos nuestros*: "Porque no tenemos amigos; porque el dolor de nuestra raza ha hecho que no creamos más que en nosotros mismos. Yo no comprendía, tampoco, cuando era pequeño, el odio imborrable de mis padres y de mis abuelos por todos los que no eran hermanos nuestros, y ese amor tierno, inagotable, hacia todo lo propio. No lo comprendía, y empezaba a querer a todos, como quería a los míos; pero una noche —hablo de la vieja Europa— a poco de acostarme, cuando aún mis padres rodeaban el samovar, en compañía de amigos íntimos, nuestro pobre barrio israelita, humilde, avergonzado de sí mismo casi, fue invadido por las turbas fanáticas que venían de la ciudad: eran soldados, oficiales, señores y pueblo, encendidos por el odio común a nuestra raza; y, en pocas horas, lo que era paz y bendición de Dios, quedó convertido en ruinas. Mis padres, ¡pobres viejos! fueron muertos; mis hermanos dispersos: yo fui recogido por la caridad de unos amigos, y con ellos, entre ellos, conocí lo que valía la protección de los perseguidos. Cuando fui hombre, presencié también, lejos de allí, en otras tierras, igual maldad, la misma saña maldita contra los nuestros. ¡Dios mío! ¡Es que ser israelita era un delito tan horrible! ¿Por qué se nos mataba? ¿Por qué se nos ultimaba como a perros sarnosos?... Y bien, esa tortura de años, ese castigo eterno, como maldición del mal; esa injusticia de la que no se lavará por muchos años la humanidad, nos hizo uno; nos enlazó con la fuerza de nuestra razón desconocida y nos esperó por el mundo, con una sola consigna, silenciosa, pero que va dentro de nuestros corazones: no os separéis nunca de vosotros mismos, y seréis fuertes".⁷² ¿Qué ocurre con los hijos de los Isaac, los que han nacido en un suelo donde no han sufrido persecuciones ni tienen motivos para el resentimiento? Hay dos posibilidades: una de ellas es seguir la tradición de sus padres, pues lo contrario sería traicionar a su raza. Así lo confirman Ruth en *Ropa vieja* y León en *Hermanos nuestros*; estos hijos constituyen una prolongación del resentimiento de sus padres, y se consideran ante todo judíos, es decir, ajenos al país donde han nacido; esa prolongación se observa aún en el

transcurrido muy poco tiempo; sin embargo, la evolución del personaje resulta natural, poniéndose de manifiesto gracias al interjuego de las diversas subjetividades. Ángela y Ceferino, y hasta figuras como Candelaria y Batitú, contribuyen a que Fernán tome conciencia de su propia identidad: hacia el final de la obra, trastienda y almacén han logrado una síntesis, terminando con la romántica dicotomía creada por el autengaño. Una de las constantes del CIE, reside precisamente en mostrar un cambio en situaciones o personajes, dentro del cuadro único y en tiempo cronológico o lapso breve.⁷⁷

La comicidad es un signo que adquiere significado por la intencionalidad del autor, y que debe ser advertido por el público. En *El compañero de pieza* (1918) de José Antonio Saldañas, Graciano Seguro se encuentra en un aprieto cuando aparece Alberto González reclamando su traje, para el que Seguro ya ha encontrado nuevo destinatario: Juncales; con éste detrás de un biombo extrañamente ruidoso, y González exigiendo un traje que está sobre otro cuerpo pero muy cerca de él, el espectador —más allá de la situación graciosa—, debe captar el verdadero significado del signo cómico: Graciano y su espontánea y alocada generosidad. La situación-signo manejada por la intencionalidad del autor, se independiza finalmente de éste y entra a situarse en el tramado de la pieza ocupando un lugar preciso. Esta es una constante de la situación-signo del CIE: ni autor ni actores pueden modificarla, sin afectar seriamente, en primer término, la comicidad del signo y luego el tramado íntegro de la obra. Este signo puede, asimismo, estar dado por un personaje y no por una situación. Doña Mariquita, en *El patio alegre*, de Alberto Novión, aflorándose el corsé, exclama: ¿"No te he dicho que tengo una maldiva ballena que se me mete en la carne?... Ya está... Ahora sí que respiro (suspira y se rasca la cintura)". Frente a las objeciones de su hija Elvira con respecto a los comentarios de los vecinos, responde: ¿"Qué va a decir la gente? Que me pica."⁷⁸ No importan los vecinos del patio, sino la buena figura que, gracias al corsé, pudo lucir en la iglesia y en la calle; el signo cómico actúa como arma crítica para atacar el disimulo. El signo-personaje posee un don de ubicuidad que el signo-situación no tiene; cruza el tramado de la obra otorgándole significación: doña Mariquita —signo/personaje— con sus poses ridículas y sus constantes idas y venidas se convertirá en uno de los focos que iluminan la intencionalidad de la pieza: la crítica a la pequeña burguesía. Independiente del autor, el signo-personaje corre el riesgo de ser desvirtuado por el actor. El CIE ha elegido con preferencia la comicidad de situaciones y de personajes, pero no descartará el signo lingüístico como efecto reidero. En *El cambalache de Petroff*, cuando Sofía anuncia que tiene su palabra empeñada,

su padre, Petroff, responde: "¿Qui tienes tu palabra impañada?... A ver la papilotas?"⁷⁹ Los significados del mismo signo lingüístico pueden ser tergiversados, en especial si nos encontramos en el terreno de la jerga; *Ropa vieja* es ejemplo claro: el Tipo le dice a Abraham: "¿Usted sabe a quién le vocifera? Yo lo mismo me guadaño la sarata por los boliches pizzicando la mandola, que salgo de tarde a engrupir otarios, y no me asustan ni la arriada, ni el berretín del que es guapo, que ande hay yeguas, hay potrillos, y yo enfoco lo laburo y tayo en el motorador o adentro donde está el toco. *Abraham*: si no mi la traudes, la dejas que no te entiendo. *Sívio*: sen embargo, é muy facile: T'a dicho que te engrupe la berretin de la yegua cul patrillo, que la enfoca pizzicando la mandola adentro donde está el toco. (Al Tipo, vanidoso) No entiendo el criollo... *El Tipo*: siga usted con la chaplán. *Sívio*: Yo sigo con la chaplán, pero el trompa sorru tiene qui lagarpa."⁸⁰ La comicidad del signo lingüístico se basa en la pluralidad de significados que puede tener un mismo significante, o bien en la confusión de significados dada por el uso arbitrario de las jergas no entendidas por el hablante. Puede encontrarse en cualquier punto del tramado y su objetivo es mostrar el choque entre generaciones o núcleos urbanos disímiles. En comparación con la del signo-situación o signo-personaje, la comicidad del signo lingüístico es accesoria, no hace a la intencionalidad del tramado, y no interviene en el resultado global: el embrollo lingüístico entre Abraham, Sívio y el Tipo —*Ropa vieja*— puede suprimirse.

En la serie de obras que integran el CIE, la ausencia de lenguaje convencional indica que la indagación que capta formas de vida planteando interrogantes y cuestionándolas, se preocupa por no distorsionar el nivel lingüístico: a cada personaje, su propia lengua, y no la que le adjudicaría el capricho del autor.⁸¹

Si en el CIE se marcan constantemente las contradicciones de los personajes, es porque esos personajes ilustran formas de vida también contradictorias. Chicho —*El día sábado*— quiere retener a María, pero la induce a casarse con Indalecio que le dará una vida mejor. Retenerla, implicaría un cambio de vida para Chicho: dejar de ser lo que ha sido hasta ahora; sin embargo, pretende que María lo acepte tal cual es. Estas oscilaciones lo obligan a adoptar, durante el transcurso de la obra, actitudes aparentemente incomprensibles, si se lo considera como personaje aislado: desde la rabia inicial ante la posibilidad de que María se case con otro, hasta el despecho que despierta en él el rechazo de María, ha pasado por la complacencia aparente y la ternura sincera. Julián —*Los hijos de Pío Pío* (1921) de Alberto Novión—, a pesar del cariño que siente por

cia de Buenos Aires en donde —¡uf!— encuentra a Trinidad. Claro que junto a su amada está el policía que lo venía persiguiendo: es el sino. Y es la incoherencia estructural de la intriga.

Esta desconectada sucesión de escenas, no tiene sentido por sí misma y sólo resulta el paisaje adecuado para enunciar *grandes verdades*, contenidas en aquel imperativo categórico al que nos referíamos. Las grandes verdades son el hogar, el trabajo honrado, la procreación. Leonardo —*El sabio de la esquinna* (ed. 1924) de Carlos Mauricio Pacheco— sostiene: "La mejor ciencia es saber mantener la paz y el amor de la familia."⁸⁶ Por sí no bastaría, Ricardo —*La mejor doctrina* (1920) de Alejandro Berrutti—, especifica: "Lo que me faltaba decirles ahí está (señalando a su esposa y a su hijo). Y en eso que es la pura verdad, que es el símbolo de amor y de vida, está encarnada la mejor doctrina."⁸⁷ Hay algo más aún: Diego, en *El anzuelo* (1909) de Roberto Cayol, insiste solicitando "mucha armonía en la casa, cada chico una romanza, mi señora la partitura y yo el que maneja la batuta. Y no me diga usted que eso no es arte puro."⁸⁸ Ahora bien: según el argumento de estas obras del CDM, el hogar —núcleo de la sociedad— que al fin y al cabo tiene necesidades que satisfacer, debe mantenerse con el honrado trabajo del jefe de familia, que no tiene por qué ser necesariamente el padre, sino el hijo mayor en caso de fallecimiento. Ceterino, en *Que no lo sepa la vieja* (ed. 1926) de Alberto Novión, se preocupa por hacerle saber a su amigo, a la sazón jefe de una familia: "Querido Antonio, de ésta no me salvo. Me muero. No te pongas triste por eso. La vida no importa nada. Muríendome tengo la esperanza de encontrarme allá con mi madre, que me está esperando con los brazos abiertos. Sé bueno Antonio, cambia de camino; vivir robando es el pan más amargo que llevamos a la boca. Trabajá honradamente, es el mejor pago que le podés dar a tu vieja para que viva tranquilamente y sea feliz."⁸⁹ Por otra parte, siempre se puede empezar. Ramón —*Les llegó su San Martín* (1934) de Alejandro Berrutti—, cierra la obra de manera ejemplar: "Empezaré a trabajar mañana. Voy a entrar en acción, pero de la otra, la constructiva. Voy a pegar fuerte, pero con un martillo."⁹⁰ No se sabe quién recibirá el golpe, pero la intención es óptima.

Un hogar sustentado por el trabajo honesto, tiene la obligación de verse embellecido por las risas infantiles; caso contrario, el matrimonio corre hacia su propia destrucción. No bastan la pareja y el trabajo honesto: hay que procrear: "Nuestro amor no ha muerto", dice Mariano —*Los hombres doctos* (1918) de Carlos de Paoli—, "se ha cristalizado. Ha llegado a su máximo y ahí quedó... Únicamente un acontecimiento extraordinario sería capaz de volverle de su letargo. Y ese acontecimiento ni yo ni ella lo hemos querido jamás y de tanto no quererlo noso-

tros... madre natura, ofendida, acabó después por negárnoslo, aunque se lo pedimos de rodillas. Solamente un milagro rompería esta ley... Pero en fin, yo y ella, jamás hemos querido ese acontecimiento y nunca se nos ocurrió llenar ese vacío". Todo puede solucionarse. Dora, una amiga, le explica: "...Entre ella y vos ya no estará el fantasma (del hastío), huirá como una exhalación, cuando escuche vibrar la nota que te traigo... Vos y ella, y entre ustedes dos un hermoso angelito cantando el poema de la vida."⁹¹ También atribulada, la pareja de *Nunca es tarde cuando la dicha es buena* (ed. 1929) de Carlos de Paoli, gracias a los buenos oficios de la Virgen obtendrá el relleno para su cunita y, de esa manera, el hogar estará completo y el fantasma de la separación se irá con viento fresco. Hogar, hijos, trabajo honrado, son ejes de estas intrigas atribularias que se esfuerzan por expandir con precisión ese abanico de normas. Pero no estaría completo —aunque no por eso adquiriera mayor coherencia—, si no advirtiera sobre los peligros que acechan a los cimientos más o menos sólidos de una sociedad bien constituida.

Veledades culturales, vicios varios, la política, el desmedido afán de lucro, la incompreensión entre los cónyuges y una juventud cuyo objetivo no es el matrimonio, son pavorosos enemigos que, poco a poco, minan los pilares que con tanto esfuerzo los padres trabajadores, honrados y prolíficos se han esforzado por levantar.

En cuanto a las veledades culturales, don Amancio Pedrería —*El sabio de la esquinna*— recibe de su yerno Leonardo la cruel verdad acerca de sus afanes literarios: "Déjese de discursos y de libros que no entiende... remate toda esa porquería, quemé todos esos libracos... vea lo que le han dado: su hijo en la cárcel... su hija Libertad que se ha ido de casa, usted con la cabeza rota y esa pobre madre sin consuelo". Aunque tarde, Amancio Pedrería abandona sus fantaseos; el mismo comunicador se encarga en acotación de explicitarlo: "Después de una pausa en la que el actor explicará por el gesto *el retorno al buen sentido* (sic). *Amancio*:... No quiero ver más un libro... Toda esta mentira... ¡Ni un libro en casa! ¡Ni uno!"⁹² Así como Andrea, la sufrida esposa de *El sabio de la esquinna*, trata de que Amancio se aparte del camino equivocado, también Dora, una esposa indignada —*Los hombres doctos*—, previene: "¡Uf! Con estos hombres superiores!... ¡Los hombres doctos! ¡Los sabios!... ¡Líricos!... Todo lo arreglan con el pajarrico azul que tienen en la cabeza... Hay que matarlo!"⁹³ Cabría preguntarse cómo se mata al pájaro azul.⁹⁴ No echándole sal en la cola, sino con una pedrada en forma de bebé. Dora lo explica después de anunciar la futura maternidad de Nerea, la mujer de uno de los hom-

cuando Ricardo ve las catastróficas consecuencias que sufre el hogar de su futura esposa Elena, a causa de las actividades políticas de su suegro, sostiene: "... en la política hay tanto egoísmo, tanta baja, tanta falsía y en materia de doctrina hay tanta mistificación que ni lo uno ni lo otro valen la pena... las teorías se aprenden de memoria y las repiten hasta los loros... la única verdad es el amor a la humanidad que es la base de la solidaridad social y que empieza con el amor al hogar".¹⁰¹ En *Les Llegó su San Martín*, la política resulta un pretexto para vivir sin trabajar; comunistas, radicales, conservadores, todos son, según Carmen, "unos tarabambanas que se acostumbraron a vivir sin trabajar y querrían disimularlo de algún modo". La otra cara de la moneda la constituye Alberto: "A fin de año me ascenderán a jefe de taller y el sueldo me permitirá sostener una casita decente", y su emocionada novieita que responde: "Sí, seremos muy felices, en la humilde dicha de los pobres, alentada a puro corazón".¹⁰²

Asimismo, el excesivo afán de lucro o la desmedida ambición, *ciernen su sombra sinistra sobre la idílica alegría del hogar*. En *El corazón en la mano* (1927) de Carlos de Paoli, Nicéforo Cárdenas intenta casar a su hija Teodolinda con Pancho Pereyra, un hombre que la dobla... en edad, por que de esa manera asegurará el futuro económico de la familia. María, en *La ruleta de San Carlos* (1921) de Alberto Novión, rechaza a un modesto pero honrado pretendiente con estas palabras: "... para que yo me case tiene que ser con un joven que esté por recibirse de abogado, que tenga figuración, que sepa manejar automóviles y que le guste la aviación... Si no, no me caso, no me caso... Yo nací para picar alto, para volar lejos, para vivir rodeada de atenciones y cumplimientos (sic)",¹⁰³ pero María no cuenta con que Ricardo —tan ambicioso como ella— puede tenderle una celada, aprovechando sus desorbitadas pretensiones. La familia de *Concurso de belleza* (1916) de Alejandro Berrutti, peligra porque el boticario don Felipe —su jefe—, no vacila en especular con la credulidad de las vecinas del pueblo para introducir un sospechoso cosmético entre sus presuntuosas clientas, con el fin de obtener suculentas ganancias.

Contra las vergonzantes y ambiciosas Obdulia y Atilia —*La mujer que se puso los pantalones* (1930) de Carlos de Paoli— se vergüene la orgullosa decencia de don Giácomo: "En la casa donde el jefe del hogar pueda lucir unas manos como éstas, difícilmente golpeará la miseria".¹⁰⁴ Un buen padre de familia debe intentar cualquier recurso para que la miseria no golpee, al menos con estridencia: "Cuando yo volvía a casa", rememora Aníbal Rigoletto en *El camino del infierno*, "agitado por un día de clases y una noche de trabajo en la imprenta,

y veía desvelada a tu madre sobre la máquina para ayudarme a salvar los gastos cada vez mayores de la familia... cuando tus estudios y los de tus hermanas y las pequeñas necesidades y el derecho a vivir mejor —porque vivir mejor es un derecho de todos— aumentaban mi esfuerzo y reducían mi capacidad, entonces, muchas veces he debido vencer mi impotencia y mi desesperación, desechando ideas siniestras de suicidio o de crimen. Y no era la moral social, ni la beneficencia pública, ni la previsión del Estado —todas esas bellas palabras— las que me libraban de la tragedia. Era la ayuda del mequetrefe, borra-chín y patotero, o la protección del caudillo mentiroso, o la dádiva del redobladero, o la comisión del caudillo mentiroso, o la dádiva por el quinielero amigo... ¡Y bien, así he podido resistir a la miseria. Cuando un partido político me echaba de un puesto que me había dado el otro, cuando mi rigidez moral se quebraba de angustia y de desamparo, así has podido crecer y educarte sin hambre que debilitara tu salud ni tristezas que ensombrecieran tu espíritu, y así tus hermanas han podido librarse de la fábrica y de la oficina... y ver mejor en el porvenir, y tu madre poder sonreír todavía de dicha entre sus hijos y frente a su vejez. ¡Sonreír ella! ¡Yo soy el único que no sabe y que no puede ya reír! ¡A ver! ¡Que vengan a enseñarme cómo se cuelega un nido en la tormenta!"¹⁰⁵ Como se ve, cuando se trata de *colgar un nido en la tormenta*, aún la autodestrucción del padre *responsable* se justifica y hasta se exalta; nadie podrá despreciar a quien, por mantener el decoro de su familia, utilice medios socialmente reprobables (la quiniela, por ejemplo).

Dentro de esta misma tónica —la constitución de hogares / células / modelo para una sociedad sólida—, se llega al extremo de admitir la disolución del vínculo matrimonial, cuando uno de los cónyuges *sale torcido*. Rafael —*La suprema ley* (1918) de Alejandro Berrutti—, engaña vilmente a Luisa, una mujer sacrificada y trabajadora que, a pesar de las maldades de su marido, sigue al pie de la letra sus deberes conyugales; pero todo tiene un límite: cuando un hogar no va y ni siquiera hay hijos de por medio, la célula-modelo no cumple su función específica y, por lo tanto, carece de sentido. Es preferible, entonces, intentar un nuevo vínculo: el cónyuge *somo* tiene derecho a cumplir con el mandato de la sociedad, constituyendo otra pareja: "¡Uñamos nuestras almas!", pregona Almada, el nuevo candidato de Luisa, "por encima de todos los prejuicios de la sociedad y de las miserias humanas; estrechemos fuertemente nuestros corazones, mientras se corrigen las malas leyes de los hombres, pongámonos al amparo de la ley del amor, que es la ley de la vida, que es la suprema ley".¹⁰⁶ Sin embargo, hay que tener en cuenta que este remedio —la nueva unión por

co—. Al ser la norma el eje de la pieza, la comicidad recae en las figuras, ya que los tipos vivirán seriamente sus *honrados* conflictos y posterior resolución de los mismos.

Las figuras —muy numerosas— pueden cumplir diversos cometidos dentro de la intriga. Además de correr con la comicidad, se utilizan para ilustrar el ambiente: es el caso de los habitué y coperas de cabarés, los amigos patoteros, los clientes de negocios, gente de casas de vecindad, fauna de los pueblos del interior, parientes y amigos varios. En otras circunstancias, se convierten en caricaturas sobre las que se ejerce la crítica; vecinas chismosas, familias descarriadas, damiselas pretenciosas, maridos engañados por esposas ligeras de cascos, sirvientas meteretas, comisarios prepotentes, parásitos de la política y otros de idéntico tenor, pasean por el escenario y dejan al descubierto los tics que la obra intenta enjuiciar. Si los tipos son escasos, más aún los comodines; por consiguiente serán las figuras las que, gracias a las distintas funciones que se les otorga, no sólo se hacen cargo del espectáculo sino que también oficián como espejo del emotivo conflicto vivido por los tipos.

Estos conflictos son tan *trascendentes*, que sólo pueden expresarse verbalmente en un nivel elevado; y es por esa razón que se recurre con tanta frecuencia al lenguaje convencional, otorgando así una mayor jerarquía al imperativo categórico. Cuando Mamerto, habitante del conventillo —*Nunca es tarde cuando la dicha es buena*— narra su encuentro con una madre *desnaturada*, se expresa con *elegante fluidez*: "... detrás de un árbol vi a una mujer vestida de negro que miraba así, para todas partes, como cuidándose de que no la vieran. Se agachó, dejó un envoltorio al pie del árbol y salió corriendo como si la persiguieran los perros. Me vino curiosidad; corrí hasta el árbol... destapé el envoltorio... y era eso, eso... Miré para el lado que disparaba la mujer y le grité: Eh, mala madre... mala madre... Se paró de golpe. Corrí y la alcancé. Mala madre, volví a gritarle. Y levanté la mano como para pegarle. Cayó de rodillas delante de mí y agarrándose las manos me decía: Señor, si usted supiera... Levantaos, estáis en libertad, le dije (sic)". El mismo personaje, en situación no tan solemne, suele usufructuar un lenguaje menos pretencioso, pero no por eso más accesible: "Cuando me cacha es cuando pela el cachimbo, apaña el globo de esta suerte, con el dedo gordo de la derecha que me lo aprieta el tabaco... prende el fosforo, me mira de rabo de ojo, le pega dos chupadas al pito, hace salir dos columnas de humo y las va de acá".¹¹⁰ En *El rival de Valentino*, se resuelve así el conflicto de los celos y de la infidelidad: "Elsa: yo soy la que divulgo eso de tu enfermedad... Perdóname... Yo quise ahuyentar a todas esas mujeres que venían a robarme

tu cariño, que te buscaban por capricho... Fragué una mentira dolorosa, pero con ella he tranquilizado mi alma. Ya no vendrán a robarme a traición, tus besos, que sólo serán míos". Alfredo se commueve: "¿Qué has hecho locueta?... ¿Y si yo te asegurase que tú acertaste y que tengo esa enfermedad?". La valiente Elsa lo besa con pasión: "Si fuera cierto —dice— tendería entonces la certeza de que tú serías mío, solamente mío, para siempre". La temeraria esposa se arroja a los pies del arrepentido tenorio y recuesta su cabeza en su falda, musitando: "Acaríciame como a una gatita mimosa". Y el emocionado cónyuge exclama en el colmo del paroxismo: "¡Egoísta! ¡Celosa! ¡Mujer!"¹¹¹ Pero el imperativo categórico no necesita el frac para salir a escena; puede utilizar la jerga itálica o hispano-criollo —*Zapataría La Formalidá* (1917) de Carlos de Paoli, *La ruleta de San Carlos*, *Las romerías*, *La mujer que se puso los pantalones*, *Cuidado con las bonitas* (1931) de Alejandro Berutti— o el lunfardo —*Nunca es tarde cuando la dicha es buena*, *El club Pueyrredón*—, o el lenguaje de la campaña bonaerense —*Don Naidés* (1933), *Doña Juana Moreira* (1934), ambas de Alberto Novión, la primera en colaboración con Insausti, *Criollo viejo*—. En cuanto al coloquial urbano, prácticamente queda relegado a las figuras, lo que demostraría este nivel de lengua es inoperante a los efectos de la transmisión de normas.

El costumbrismo de divertimento y moraleja criollo (CDM)

Está integrado por piezas breves, de espacio cambiante, tiempo impreciso, que pueden incluir música, canto y/o baile, cuya comicidad es previsible y directa. Su objetivo radica en la diversión basada en la presentación de formas de vida contemporáneas y antitéticas, insertas en un contexto inmediato. Los conflictos son vividos por familias o parejas cuyas vicisitudes conforman una intriga-pretexito de una tesis de la que se puede extraer la moraleja correspondiente. La demostración de dicha tesis —que exige pintura de ambientes opuestos— requiere más figuras que tipos; unos y otros se mueven dentro de una intriga cuya incoherencia se disimula en favor de lo que se quiere demostrar.

El sainete criollo

Los autores que hacia fines de la década del 90 nutrían el repertorio del teatro por horas, escribían piezas de diversa índole, entre las cuales encontramos el sainete criollo. Comenza-

extraña, ni el olor de los guisos, todo ese barullo odioso a mi sensibilidad! Tú serás el dueño, desalojarás este conventillo, y acaso volverán a encontrar su eco entre los árboles de la quinta, las notas de un piano, como aquel que pulsaba tu madre cuando joven".¹¹⁹ En todos los casos, las *tablas de salvación* se hundien, y los náufragos se ahogan: Romeral es descubierto por la policía; Barrios es expulsado porque ni siquiera sirve para cuentero. Edelmira y Sandalio accederán a la exogamia, pero no volverán a pisar la quinta de los Reyes que se supone será liquidada por la mala cabeza de su hijo. Asimismo puede ocurrir que ni siquiera posean la agresividad necesaria para intentar imponerse al medio hostil. La pérdida de la familia hace que el Sargento —*La cantina* (1908) de Alberto Novión—, se la mente: "¿No los iba a querer? ¡Si eran mis hijos!... Tan güenitos!... Por eso murieron. Los ángeles no nacieron pa' la tierra... Y con ellos me llevaron la voluntad... dejándome en la vida, sin rumbo, como el barco sin timón que p' ande lo empujan va".¹²⁰ También son *barcos sin timón* que apelan a la queja como única protesta, los desalojados habitantes de la Quema en *Los chinangos*; Gregorio, el viejo criollo, filosofa: "Con la miseria no se va a ninguna parte. Si nosotros fuéramos a golpiar a la puerta de un asilo así como estamos, sucios y rotosos, no nos dejan entrar (...). Nosotros, los de la calle, llevamos la roña en el cuerpo; los de adentro, los que mandan, llevan la miseria en el alma (...). Si pudiera hacerlo, le diría a aquellos que le pagan a ustedes para arrasar con todo esto que cualquier zonzo destruye y les preguntaría que han creado en su perra vida".¹²¹ En la escena final, Gregorio y su mujer, Juana, asisten atónitos a la destrucción de su casilla de chapas y cartón; el *Si Dios quiere* con que se cierra el último cuadro de esta obra, indica la inseguridad absoluta de estos grupos, que únicamente pueden esperar el milagro.

"Si estos tranvías eléctricos son terribles, ni arriba va uno tranquilo y seguro. Fijensén que l'otra noche fuimos a dar una vuelta con Doña Pacá, la del número seis, y vierán, che, en cada güelta que daba (imitando el ruido) pis, se salía la rueda e' l'alambre y hacía como rejuclos; aquellos tranvías de caballos sí qu'erán lindos. Esos que venían medios tumbaos sobre un costao, cabeceando como barrilete, y el ruido e' la lata con el fierro de hacer los cambios... traecatrán, traecatrán, traecatrán (imitando los pequeños saltos), y aquellos cocheros con la gorra de visera quebrada p'arriba, reguntada sobre la porra lustrada, metá lonja a los matungos de l'Anglo y tocando la corneta como por música desde la media cuádra hasta l'esquina".¹²² Las azoradas manifestaciones de doña Concepción —*Cosas de la vida* (1912) de Alejandro Berrutti—, sintetizan el asombro de los protagonistas del SITE, frente a una ciudad

que no les da tiempo para acostumbrarse a los sucesivos cambios que genera el progreso. Los habitantes de la Quema —*Los chinangos*—, serán desalojados para que continúen los trabajos del subterráneo: "Me acordé de vos. Ah, che viejo, ya podés ir buscando otro departamento vulgarmente llamado atorradero. Según informes que he recogido en la Municipalidad, parece ser que han resuelto voltear todas las casillas de lata de la Quema. Mangiá el programete que se nos presenta. ¡Qué macanala! Si todavía hubieran esperado que terminaran los trabajos del subterráneo, menos mal, pero para que terminen dicen que faltan cuatro o cinco años y de aquí a allá nos habrá morfado a todos la pollita".¹²³ aclara Barrios. Los valeses porteños desahucados parecen juntos a la orquesta, corridos por el tango envasado en el disco: "A la casa del frente hay un casamiento", se queja furioso don Felíz —*Música barata* (1930) de Alejandro Berrutti— "y en vez de llevar una orquesta para el baile, han alquilado una vitrola... Aprovechadore... Roñoso... Pichinero. ¡Qué lindo!... ¡Cómo ha progresado el gráfófono! Antes era un juguete pe lo chico, e ahora e una máquina infernale que nos quita el pane. Con un disco de tre peso te hacen escuchar una orquesta de cincuenta profesore. ¡Maledizione!".¹²⁴ A las diversiones ya existentes se añade el cine; el viejo piano o la pequeña orquesta se ven retirados de circulación por la llegada del sonoro: "La última novedad que ha llegado para reventarnos del todo. La peloula y la música funcionan en una misma máquina".¹²⁵ A las modificaciones de orden técnico se adosan las producidas por el aumento de población y las nuevas formas de vida. *La quinta de los Reyes* según la primera acotación de su autor, ha sufrido los efectos del cambio: "Paño del viejo palacio criollo de los Reyes, pasados señores de la tierra. Columnata, puertas laterales y foro, a cuyo centro el abovedado corredor deja ver una parte del jardín con árboles añosos. El tiempo sereno y definitivo pone sobre el caserón un velo de tristeza que contrasta con la inquietud actual de los moradores, inmigrantes de distintas regiones que han roto el antiguo silencio del ambiente a expensas del alquiler barato. Así, de la quinta de los Reyes sólo queda en pie y solemnemente el edificio de fuertes paredes españolas, acentuando su carácter algunas artísticas rejías de la época".¹²⁶

A la proliferación del nuevo habitat, —el conventillo—, se añade la de recientes lugares de trabajo: las fábricas. La esconografía de *La serenata* (1911) de José González Castillo, presenta "el interior de una fábrica de vidrios del suburbio bonaerense. Es un barracón sombrío y sucio al que el fulgor rojo que despiden las bocas del horno da un tono siniestro de aquelelarre. A la izquierda, hacia el fondo, el horno, con dos o tres bocas hacia el público. En mitad de la escena y a la izquier-

que vinieron a América en busca de menega. Cuando yo era chico todavía luchaba el viejo contra la mala suerte, hasta que empezaron a venir bien las cosechas y el hombre, poco a poco, reunió plata y se hizo rico, y hoy es uno de los colonos más pinchaos de Chivilcoy. Entonces el viejo, como todo viejo, pensó en el porvenir de sus hijos y me quiso hacer doctor. Pero a mí ni pegándome en el suelo me hacen poner una camisa de plancha. (...) Entonces me dijo: si no quieres ser ni colono ni doctor, ¿qué quieres ser? Y yo le dije: socialista. (...) Muy bien, para ser socialista, primero hay que sentirlo y después estudiarlo. Como usted ya lo siente, tome, aquí tiene plata. Compre libros y estúdielos, y me largó doscientos pesos. (...) Pobre viejo, es bruto, pero más bueno que el pan.¹³⁴ La tozudez del inmigrante, en el caso de Chiquín, está en función de un ideal: en la última acotación—cuando ya todo está perdido y la bandera de remate flamea en la puerta de la fonda—, con la escena a oscuras, el personaje levanta la tapa que da a un sótano, aparece, toma la bandera roja, la mira y vuelve a irse por donde entró: contra todo y contra todos, Chiquín seguirá distribuyendo su solidaridad. En *Bohemia criolla* (1898) de Enrique de María, José—el gallego encargado del conventillo—, se arriesga a recibir los palos de su mujer por hacer causa común con los inquilinos morosos: “¡Métase uno a hacer ser-vicius! / Pur defender a esos pobres / amigos de Pata Blanca / que para mí son unos jóvenes / buenos... vamos... como el pan. / Mi mujer me mata a golpes... / ¡Si en cuanto hace un serviciu / hasta los huesos le rompen!”¹³⁵ Alberto—*Los fuertes* (ed. 1922) de Carlos Mauricio Pacheco—, después de haber dilapidado su salud y su dinero en Europa, reconoce: “Venía enfermo entre toda esta gente” (los inmigrantes) “De pronto, yo también como ellos me siento fuerte. (...) Esos son los fuertes, esa es la sangre que fecunda el suelo, Esos son los fuertes, porque en cada uno hay un pedazo de la futura armonía. (...) Por ellos será grande mi patria.”¹³⁶

¿Qué ocurre cuando inmigrantes y criollos se enfrentan y miden sus fuerzas? En *Los cuenteros* y en *Los chismangos*, los dueños de los parques de diversiones e inquilinatos varios, don Ángel y Santini, respectivamente, aprovechan la situación desesperada en que se encuentran Romeral y Barrios; al ser dueños del capital y utilizarlos como empleados, tienen derecho a manejar la situación. Por su parte, Santelmo vaticina en *La quinta de los Reyes*: “Lo hico de lo paise ya lo conocemo... Maritto extrancharero... Hombre formalo... E no me habla de compadrito... Pe' caritá... ¡No lo poedo vere! Affichese este par de rante que tenemo al patio... ¡Qué modelo mamma mía! Milonga, la caña, trompada, polecia... Sicurramente, que téngono grande parada... ¡sono conquistadore! ¡Aijuna! Ma

miralo al fondo... ¡Estano odiota!”. Pero su mujer, la criolla Juana, retruca: “Yo me casé con Santelmo porque el gringo es bueno y quise dirlo acriollando... Al lado del Vittorio Manuele que tenía al frente de la cama, le encajé a don Manuel Belgrano, lo acostumburé al mate amargo y le hice dejar el cadenón de plata con borlas, el pito y los pañuelos a cuadros. (...) Pero cuando compré en remate esta quinta famosa (...) no pude conseguir que ya que era pa'alquilarla, la alquilase a criollos solamente. ¡De ande!... Empezaron a caer sus paisanos y otros locos... Gallardos, rusos, hasta turcos entraban en la casa. Y ¡estudieme esta mestura!”¹³⁷ Dos planteos contradictorios asoman en *El alma de los perros* (1926) de Alberto Novión, donde Paulina, italiana, reconoce que su marido, el criollo don Ramón, no sirve más que para dar trabajo a la gente. “Nada te aflige, nada te conmueve”. A lo que Ramón responde “Para eso estoy viejo, y cuando está viejo, todo se le junta, hasta la renguera. ¡Para qué voy a afligirme, si ni colmillos tengo! ¡Para qué voy a ladrar, si hasta cuando ladro, todos me gritan juera, juera pero!”¹³⁸ Al mismo tiempo, Samuel, hijo de judíos, no ha vacilado en mantener la familia que Pedro se vio obligado a abandonar, para cumplir una condena; cuando Samuel se entera de que Pedro ha vuelto, deja en libertad a Mercedes para que elija, haciéndole saber que no exige una retribución a su generosidad.

No siempre se trata de simples opiniones o de actitudes recíprocas entre ambos grupos; puede ocurrir que esa opinión o actitud se materialice en burla o golpe. Genaro—*Los óleos del chico* (1892) de Nemesio Trejo—, tras su aparente barniz de coraje, esconde una cobardía que lo lleva a asumir posturas ridículas ante el peligro, para mofa de los demás. Semejantes es el tratamiento que recibe el músico napolitano de *Los devotos* (1900) del mismo autor, y el manisero de *Bohemia criolla*, quienes son escarnecidos para solaz de los bromistas pesados. Los gallegos de *Los amigos* (década del 90) de Nemesio Trejo, José y Pedro—portero pretencioso de un abogado y dependiente de tienda respectivamente—, no les van en zaga: José, consultado por Pedro sobre un posible embargo, es asesorado jurídicamente de esta manera: “Mira, si puedes pajar, pajas, si no puedes pajar, no pajas. Si te embargan, que te embarquen, si te llevan el negocio, que te lo lleven. Aquí están todos estos libros que si llega el caso se abrirán para tu defensa. (...) De estas consultas tenju quince diarias”¹³⁹ Nicola Patrefusche—*Música criolla*— “taliano que ha sacato la carta” (de ciudadanía) “magestro composite de cierto tangente cumpedrite” tiene en su repertorio títulos tales como: “Curpiá que t' estamos acerrando”, “Tun Panchite”, “La muruchite”, “Acarrame Caroline”, “Salú Vettorió”, “No me parece rubite”, “A vení ca ta preciso”, “Spíantá ca te case il loro”, y finalmente “Lo tangue

y aquella vida alegre hacia donde uno las lleva, ¿qué es mejor?"¹⁴⁷ Y Canelones se queda pensando.

No hay que concluir que el vicio o el placer es el único motor que empuja a los hijos del patriciado a nuclearse en la patria. Puede haber otras razones; así lo da a entender Maneco en *La Patota*: "Mirá bien y te llevarás una impresión más de esta vida atrofiada y reventadora. Yo tuve también mis años felices. Allá en mi provincia. Aún recuerdo todo. La casa paterna vieja y señorial, con su ancha parra que mirando hacia arriba manchaba de verde el cielo luminoso. Escribía versos arriba al paisaje, a las nubes blancas. Después, todo se fue. Heredé unos pesos y me largué al gran horno, esto que se llama Buenos Aires, a quemarme el alma. Así estoy, ya lo ves. Pero la causa de todo fue ella, una mujer. La amé con todo el vigor de mi juventud; me engañó y me hundí. Me abandoné poco a poco. Es mi novela. ¿Quién no la tiene? Fui un farrista, el calavera, mientras tuve dinero. Después el amigo pobre, un rezago de los farristas. Fui cayendo hasta ser esto que ves, un vividor. Me busco la vida. Un pobre gato. Algo adherente a los cotorros donde se agita lo inútil!"¹⁴⁸ Esta *novela* sistetiza no sólo las motivaciones que inducen a un honorable descendiente del patriciado a integrar la patota, sino también a su posterior decadencia para ocupar de mandadero de los nuevos miembros de su ex núcleo. De todas maneras, este grupo —la patota—, tiene un requisito indispensable: sus socios son admitidos previamente por presentación que incluye juventud y nombre de vía tarjeta de presentación que incluye apellido distinguido pro. Cuando la juventud se acaba, como el apellido distinguido permanece, es hora de volver a los libros para obtener el título universitario. Antes, farrá corrida. "Pedro: en todo el año no he abierto un libro. Eduardo: y yo estoy harto de Civil y Romano. Hay que pasearla. Pedro: para eso estamos en la juventud. Ernesto: claro, ¡y la juventud es la juventud!"¹⁴⁹ Contra los desmanes y atrabiliario comportamiento de los revoltosos, nada puede hacerse, según reconoce un "Agente: y siendo hijo e manate / el bochinero / hay que tener paciencia / por su dinero / porque hay gran diferencia / entre un mocito bien / y un simple jornalero /".¹⁵⁰ Quizá porque "Al nombre retumbante / de mi apellido / que en la alta aristocracia / es conocido / hago y deshago cuanto / me ocurre /".¹⁵¹

A los lugares de reunión, se suma el comité, habitat estriictamente frecuentado por hombres, y en donde el proselitismo está a la orden del día, ya que éste es su función específica. Y es que dentro de la variada gama de cambios que registra el CIE, figura la transformación operada en los cuadros políticos tradicionales; esta transformación se manifiesta mediante la aparición de nuevos líderes en el quehacer político. El doctor González —*Los políticos* (1897) de Nemesio Trejo—, está indi-

cando la aspiración del profesional a desarrollar una actividad complementaria a la de su carrera; aunque ésta quede relegada a un segundo plano por una fantasmal *causa común*. El comerciante enriquecido de origen extranjero, también prueba suerte: el señor Robategli —en la misma obra—, insiste: "La política del mio paritío (...) me ha fato crear la ambición de la publicitá: seré hombre público, y mi esposa también será como yo, porque, como el negocio é a media tuto cielo que ío, consigo é la mitá per ella..."¹⁵² Don Goyo —*El candidato del pueblo* (1917) de José Antonio Saldías—, pretende ascender de comisario a diputado. A pesar de sus diferentes funciones —profesional, comerciante, empleado público—, estos líderes indican que la clase media ya podía aspirar a tener sus propios candidatos.

Éste no es el único cambio que se verifica en el terreno político. Pueden rastrearse los componentes del séquito que rodea a los nuevos aspirantes, cuyo nucleamiento se da en torno del comité. En primer lugar, el candidato es respaldado por un segundo, que opera a manera de intermediario entre él y las bases, representadas siempre por un tercer individuo —más msculo que cerebro—, de gran ascendiente y al que los eventuales votantes temen. Este tercer elemento puede, a su vez, ser guardaespaldas del intermediario; por ejemplo, el candidato González —*Los políticos*— se ve respaldado por Sánchez, quien no pierde la oportunidad de adularlo: "Has estado galano y energético en tu discurso. Así se habla a las masas. Así se convence al pueblo y con eso se gana camino en el escenario político."¹⁵³ En *El candidato del pueblo*, Sabá sirve con esmero y dedicación a don Goyo en sus pretensiones electorales pero, como buen segundón, esperando sacar la merecida tajada: "Hay que ubicarse como es debido. ¿Tú crees que yo trabajo para pillar copetines, estar en el teatro de los sucesos y después de fabricar diputados, senadores y manates, ver cómo los doctores pasan al lao de uno refregándonos los 'diplomas' por la jeta?"¹⁵⁴ Juan, por su parte, es el segundo de turno en *El chueco Pintos* (1923) de Armando Discépolo, Rafael de Rosa y Mario Folco; Pintos le dice: "Vení pacá... Acercate. Me extraña que un caudillo como vos, con tantos años de práctica, no esté en el golpe. Vos me ves a mí, yo a su Excelencia; él me arregla a mí, yo te arreglo a vos y vos arreglás a los otros". A lo que Juan —el segundón—, contesta sonriendo: "Pero, claro... es pa' despistar..." (El presidente) "¡o aco-moda a usted, usted me acomoda a mí y yo arreglo a los otros. ¡Los mando al brodo, y chau!"¹⁵⁵ Como hemos dicho, el segundón tiene también su guardaespaldas con verdadero ascendiente sobre la masa de votantes. Este nuevo eslabón —el que aporta los votos— se agrega a la cadena: en *Los políticos*, Pérez:

no, se convierten en objeto de burla de sus compañeros de habitat, tal como ocurre con el manisero napolitano de *Bohemia criolla*.

Canillitas, vendedores de billetes de lotería, lustrabotas, son oficios que el SIE reserva para los chicos; en general, las obras presentan a estas criaturas como víctimas de un orden social que ni los comprende ni los admite, aunque los produce. Carmela—endurecida por una vida difícil que no termina de aceptar—, cuando ve a su hijo Francisco con los diarios bajo el brazo, le reprocha: (no los vendas) "porque estás jugando en lugar de venderlos, me parece que estoy cansada de decirte que no vengas con clavos a casa, bastante clavo sos vos, vaya a venderlos, que no falta en la calle quente que se gasta la plata in purquerías, e si no lo vende no aparezca por aquí porque no le abro la puerta per dormir".¹⁶⁸ Así como los vendedores ambulantes son de origen inmigratorio, los canillitas, lustrabotas y vendedores de lotería callejeros serán hijos de inmigrantes o criollos.

En el habitat-conventillo no faltan los representantes del orden; los policías son mostrados tratando de cumplir al pie de la letra su función, y hasta orgullosos de la misma. A veces esto puede traerle problemas. "Hoy tengo recargo e' servicio. . . ¡Bien haya la suerte perra! Estos güelguistas 'el diablo van a acabar con la tranquilidad 'el país. (. . .) Yo no sé, pero a veces pienso que esta gente se amontona y grita y nos llama cosacos. (. . .) (Y) tiene razón."¹⁶⁸ Horacio—*Los primeros fríos*— recibe las quejas de su novia Sarita por el excesivo celo en el cumplimiento de su deber. Pero estos criollos, a los que se adjudica el papel de milicos, pueden no ser bien vistos por sus convecinos: Pedrito no niega que el cabo Marcelino—*Música criolla*— pueda ser digno de aprecio, pero agrega: ". . . ni la rabia ni el dolor dejan tiempo para pensar. Vos ves un sable levantao y nada más; la mano que lo empuja es lo de menos".¹⁶⁷

En todas estas obras—y en el conventillo del SIE—viven además personajes cuya función específica reside precisamente en no tener un papel fijo, como ocurre con los otros moradores del habitat; según los requerían las circunstancias, serán padres postizos—Emilio en *Los devotos* (1902) de Nemesio Trejo—, generosos pungruistas—Sinforoso en *Bohemia criolla*—, secretarios encargados de conventillos—don Costa en *Música criolla*—, anarquistas de papel—Espínaca en *Pájaros de presa*—, salvavidas por vocación—Rocha en *Barracas*—. Su denominador común es la disponibilidad: desempeñarán el papel que el bolsillo les exija y la oportunidad les brinde; sus relaciones con los demás se basan en la mutua utilización y saben que esa es la única manera posible de relacionarse. A

causa de esa disponibilidad y al hecho de no tener nada que perder—la ausencia de familia les permite vivir como les da la gana—, se reconocen necesarios para los demás. Es cierto que son inofensivos—entendiendo por "inofensividad" el hecho de que no intentan contra el orden establecido—, pero también es verdad que estos pícaros carentes de papel fijo—habitantes del conventillo del SIE—acabarán cumpliendo funciones que los demás se niegan a desempeñar. Emilio—*Los devotos*—, Sinforoso—*Bohemia criolla*—, don Costa—*Música criolla*—, ocuparán el lugar que los titulares del papel dejaron vacante por conveniencia o comodidad.

Por sobre las funciones mencionadas y como fiscalizadoras, aparece el encargado de conventillo—papel de intermedio— a cargo de italianos o españoles, quienes, de algún modo, pretenden mover los hilos pero sin acercarse demasiado, no vaya a ser que su función se vea menoscabada. Don Lucas—*Los devotos*— y Carmela—*Los primeros fríos*— nos dicen que el encargado de conventillo oscila entre el rezongo monacorde y la franca agresividad. La separación que establecen para que nadie dude de su papel en el conventillo, alcanza matices ridículos: "Yo soy católico. Tengo ideas modernas. Yo amo la música, el canto, los sports, en fin, todo lo que sea nuevo".¹⁶⁸

Desde otra perspectiva—y desde otro habitat, claro—, los papeles y el conventillo mismo pueden ser vistos así: "¿A veces no se siente uno cochero, vigilante o farabutte? Ahí tenés, me sentí tipo de inquilinato. Te diré, yo creo que todos llevamos algo de conventillo en el alma".¹⁶⁸ El juicio es emitido por Emilio—*Pájaros de presa*—, frecuentador de un habitat distinto: el cabaré. Este nuevo ámbito alberga entre su concurrencia a mantenidas de patoteros, los que tienen además su cohorte de vividores. Las mantenidas pueden tener motivaciones no muy claras para boyar en ese *antro*, pero a todas las une la misma procedencia: un estrato social inferior. Y todas tienen un mismo objetivo: cambiar lo que consideraran monotonía y pobreza por una vida diferente que resulte más confortable. El que abre las puertas de la nueva vida, es el patotero: Fernando—*Pájaros de presa*— sugiere a Rosina permutar la fábrica y la pieza del conventillo por el cabaré y una habitación lujosa y limpia que—*casualmente*— resulta una *garçonnière*. Isabel—*Música criolla*— abandona la pieza de inquilinato con el propósito de obtener sedas y alhajas, más el dinero necesario para que sus padres no sean desalojados. Requisito previo: la supuesta credulidad de los padres que se tragan el cuento de la *maison de costura*. No siempre es consciente en la futura mantenida el deseo de lujo; en muchos casos ese deseo puede estar recubierto por un lazo afectivo: es lo que

ha sufrido el personaje, a raíz de su relación con Lucía. Gregorio, el padre de esta última, indica: "...yo he criado a mi hija pa hacerla señora de un hombre decente. Ella lo quiere. Si usted se compromete a cambiar de vida, yo no me voy a oponer a que se casen". Frente a la propuesta de Gregorio —se supone mucho después que ha escrito la carta a su madre en la que prometía cambiar de vida—, Ciriaco le responde: "Estoy acostumbrado a hacer lo que más rabia me dé".¹⁷⁵ Al contrario de lo que ocurría con Sinfroso, a Ciriaco hay que rastrearlo por medio de los signos ajenos al personaje: una frase del coro —"Decí mejor que le has tomado miedo a la cana. Ya no sos el Ciriaco que conocí peliando con tres vigilantes"¹⁷⁶—, la carta final. El proceso interno del carácter aparece dissociado de sus palabras y de sus gestos, gestos y palabras que se apoyan en signos ajenos para adquirir coherencia; ni siquiera el entredicho que provoca la puñalada de Gregorio, se muestra en escena. Los aquí denominados caracteres —personajes que crean la acción en la cual se sustenta la intriga— se van a alistar —dentro del SIF— en las filas de Sinfroso —el carácter de la palabra y el gesto—, o de Ciriaco —el carácter del proceso interno. Y puede ocurrir que en una misma obra se den conjuntamente y se complementen; tal el caso de Gioanin y Pedro en *La serenata*. Si bien dentro de un encuadre trágico, la aparatosisidad exterior de Gioanin —Sinfroso—, se despliega paralelamente a la parquedad de Pedro —Ciriaco—. Por último, los dos caracteres chocan y uno de ellos —Gioanin en este caso—, sucumbe. El brazo ejecutor es Rosina, quien a su vez sintetiza a los dos anteriores, ya que es gesto, palabra y proceso interno. Estos caracteres crean la acción que sirve a una intriga, en apariencia simple. Rosina está celosa de su novio Gioanin porque cree que éste continúa sus relaciones con Lola, actual mujer de su hermano Pedro. Sin embargo, de este *cuadrado* del que se pueden inferir dos triángulos (Lola-Pedro-Gioanin y Rosina-Gioanin-Lola), la única relación con sustancia es la de Pedro y Gioanin: su mutua atracción se despliega hacia las mujeres, Lola y Rosina, la última de las cuales acabará por romper el juego de manera trágica. Es que en realidad, el auténtico triángulo está formado por los tres caracteres: Pedro-Gioanin-Rosina. La escena sexta del cuadro tercero, ilustra la ambigua relación de los dos caracteres masculinos.

Si la aparición de los caracteres implica una jerarquía mayor de los personajes, a los que se otorga preponderancia sobre el contexto, los tipos son también trabajados en profundidad. Si bien no llegan a crear acción, están en función de los caracteres cuando ésta se produce. Se advierte que el SIF elabora a sus tipos de manera tal que trascienden los meros límites

de la intriga. Gregorio —*El rincón de los caranchos*—, aunque está en función de Ciriaco, tiene una problemática personal que lo impulsa a tomar determinaciones propias; las determinaciones, aunque delinheadas para favorecer los planes de autoeliminación de Ciriaco, son coherentes con la historia individual de Gregorio. En una palabra, nada hay aquí de impuesto: Gregorio mata a Ciriaco y sirve a los planes de éste —es decir, del carácter—, pero por otra parte, él y todos saben que esa es su única conducta posible. Refiriéndose al pasado de Gregorio, Cacerola —su compañero de andanzas— evoca: "Me acuerdo de aquella (noche) en que usted, en un café del Bajo, donde se reunían los más forajidos, usted en medio del café preguntó quién era el más guapo pa pelearlo. Y un chico que estaba en el fondo, con una melena más grasienta que carreta de campo, le contestó: Amigo, si quiere sacarse el frío ¿por qué no lo pelea al vigilante? Y usted se fue a la esquina y le hizo sonar el lomo a planazos (al vigilante)".¹⁷⁷ El mismo Ciriaco reconoce: "...cuentan que el padre de Lucía es hombre guapo... me gustaría conocerlo".¹⁷⁸ Hay que advertir que Gregorio no carece de complejidad: no se trata del guapo acartonado: "Yo no soy guapo ni pelo a naides (es) más, en viendo a esta casa el poco veneno que tengo lo dejo afuera".¹⁷⁹ declarara antes de verse obligado a matar.

Cuando no aparecen caracteres —*Los primeros fríos*—, los tipos poseen la complejidad necesaria como para atenuar la convencionalidad de la intriga, enriqueciéndola. Todos los personajes de esta obra experimentarán un miedo a la soledad generador de un sordo egoísmo que los lleva a la mutua utilización, para conseguir *la soledad de dos en compañía*. Mercedes opina: (no me casaré) "ni con un indio ni con un príncipe. A mí me gusta ser sola, libre, independiente, ser lo contrario de toda la mayoría de las muchachas, que se dejan dominar por los hombres; yo, al contrario, me gusta dominarlos, jugar con ellos, reírme de sus penas, hacerlos sufrir, martirizarlos, despreciarlos, que sean mis títeres, mis perros, mis esclavos".¹⁸⁰ Es fácil darse cuenta de que tras estas palabras, hay un profundo resentimiento. Lo que no es tan fácil es suponer la humillación posterior de Mercedes ante José, al que antes había despreciado; cuando el miedo a la soledad llega, indiferente a la resolución de José —unirse a Enriqueta—, declara: "Sí, José, sin ti no puedo, no podré resignarme a vivir... El hastío dominará mis fuerzas, las penas terminarán conmigo. Y decir que pudiste ser mío, que juraste amarme. (...) Si aquí no nos podemos amar, vámonos, lejos, yo te seguiré donde tú quieras".¹⁸¹ Pero no son sólo Mercedes y José quienes temen la soledad y no vacilan en aplastar a los demás para acabar con ella: don Valentín, el abuelo de José, sabe que la ausencia de

me ne diérono las rientas".¹⁸⁵ Las figuras cumplen los ritos habituales de la colectividad a la que pertenecen; cuando Chicho muere y se prepara el velatorio, Pipirichio y Paparulo le ofrecen pizca a la madre del muerto. En *Los políticos*, Teresa, Joaquín y Manuela, brindan una visión acabada, y otra vez cotidiana, de los entretelones de la vida política y están desconectados de la intriga central. Refiriéndose a su esposo, Manuela dice: "Él es presidente de una mesa. Es el que echa los votos en las urnas. Creo que es un buen puesto. Por algo se empieza. Él está muy bien con todos los comités y los clubs, los ministros y los generales. Si usted viera mi casa, todas las paredes cubiertas por retratos de hombres políticos. El retrato de todos los grandes presidentes, de todos los grandes generales modernos; del general Mitre, del general Roca, del general Campos, del general Capdevila, de todos los grandes generales. (...) Si triunfa el partido le ha prometido a Policarpo darle un puesto importante por los Ministerios o por las provincias del interior. Usted (a Joaquín) que está más interiorizado que yo en esto, ¿por donde cree usted que le darán a mi marido?" Y Joaquín responde: "Por el interior, señora; en las provincias hay muchos puestos importantes". La crítica a semejante forma de vida corre por cuenta de Joaquín y Teresa: "Qué maravillosa mujer ésta, ¿quién la mete a juzgar la política?", y Teresa: "También ella tiene su partido".¹⁸⁶

A estas figuras que conjugan ambientación y muestrero de formas de vida mediante el gesto cotidiano, se suman otras que pueden correr con el aparato conceptual de la obra. Benjamina —*Los políticos*— teoriza acerca de las posibles consecuencias que implica el abandono del papel profesional —cuquiera sea éste— para dedicarse a la política: "La patria indiscutiblemente necesita del talento y los brazos de sus hijos. Para discutir sus derechos en la diplomacia, lo primero, para defensa de la lucha, los segundos, pero por eso mismo, el hombre elige la carrera o profesión con que ha de adquirir nombre y prestigio. Si González se ha hecho médico, que cure enfermos, el agrimensur mida campos y el arquitecto levante edificios".¹⁸⁷ Las figuras encargadas del aparato conceptual de una obra —Lucio en *La serenata*, Ligarotti en *La fonda del Pacarito*, Sandalio y Edelmira en *La quinta de los Reyes*, el Sargento en *La cantina*, y la ya mencionada Benjamina en *Los políticos*— son aquellas que explicitan y desarrollan en largos párrafos el núcleo teórico de la intriga. Lucio se referirá al mundo de la fábrica y a las limitaciones que semejante vida trae aparejadas; Ligarotti fundamenta el ideal revolucionario que guía las acciones de Chiquín y de sí mismo; Sandalio y Edelmira exponen sus ideas con respecto al destino del patriado y al inmigrante invasor; el Sargento manifiesta el sen-

timiento de un grupo que desaparece y revela el encono hacia el que lo desplaza. Y por otra parte, Benjamina fundamenta con esmero aquello de *zapatero a tus zapatos*.

Además de las figuras que ejemplifican formas de vida o las conceptualizan, el SIE contiene otras que combinan ambiente y espectáculo, dejando la crítica de lado. Manuel y Miguel —*Compra y Venta*—, son buenos exponentes de la bohemia y contribuyen a la ambientación, ya que son clientes del cambalache; pero a la ilustración de una forma de vida —la bohemia— y su contribución al ambiente —clientes de cambalache— añaden el toque cómico y musical —el espectáculo—. Taquito, Palangana y Caruhín —*El rincón de los caramuchos*— muestran la marginación —ambiente y formas de vida— y brindan el espectáculo con sus canciones y su comedia. Los atolondrados novios de *Los amigos* son un compuesto de tilinguía y convencionalismos y, siendo clientes del abogado, contribuyen al ambiente; la tilinguía y convencionalismos se encauzan en la canción, "Pepito: para qué tiene uno amigos / si cuando los necesita / no los encuentra. Maldita / suerte de mis enemigos. / Busco la forma legal / para que si nos buscaran / fueran y nos encontraran... / Rosalía: en la cámara nupcial. / Pepito: ¿lo ve usted? Es una mona. / Habla sin malicia alguna".¹⁸⁸

Si bien los comodines son, por definición, prescindibles, en el SIE se destacan por no ser presentados masivamente. Al contrario, se los individualiza y hasta se les otorga un breve parlamento. Por medio de esa individualización se infieren formas de vida y se desarrollan rasgos de la personalidad del tipo o del carácter. Las vecinas de *Los devotos* que se intercambian horquillas; el canillita, el vendedor de billetes y el lustrabotas de *Bohemia criolla*; los italianos que comen silenciosamente en *La cantina*; los bultos dormidos de *Contra el muraldón* (1911) de Eugenio Gerardo López; los pacientes del falso mago en *Los cuenteros* o los ocupantes del atiborrado tranvía de *El guarda 323* (1915) de Armando Discépolo y Rafael de Rosa, se comportan como constituyentes indispensables que ratifican la verosimilitud del ambiente. En *Los cuenteros*, tanto el crédito paisano que va a curarse de un cáncer como la mujer que cree ya en las bondades del mago porque con unos masajes ha devuelto los colores a su hija, son muestras del medio irracional en que se desarrolla el último cuadro de la obra.

A estos comodines, se agregan aquellos que permiten al carácter o al tipo mostrarse en una nueva faceta. Es el caso de la sirvienta de Mercedes —*El candidato del pueblo*— que, mientras coquetea con un milico, es arrastrada por la indignada patrona; el apaleado músico napolitano —*Los devotos*— manifiesta el corrosivo sentido del humor de Emilio; el turco mer-

¿De qué manera se manifiesta la comicidad en el SIE? Está a cargo de personajes que generan situaciones jocosas de diverso calibre, además de la comicidad verbal; esta última siempre en forma de monólogo: "Tomo un revólver, fijo el cañón en la sien, tiro y ¡pum! ¡Todo ha concluido! Esto decía uno que estaba por suicidarse. Pero yo no mato así, yo cuelgo en un árbol una sogá, le hago un nudo corredizo, ato mi pescuezo en ella, deajo caer el cuerpo, le saco la lengua al mundo y todo terminado. Eso decía otro que también quería matarse. Yo les estaba escuchando de detrás de una puerita y al ver la resuelta actitud de esos desgraciados, se me caían los pantalones, pero por eso no perdi mi varonil entereza. Tomé una sogá que había allí y me até los pantalones, le pido en segunda al dueño de la casa un revólver y cuando pensaba disparar con él, se me interpone un vigilante y torció mi decisión. (...) Pero yo no mato ni con la bala ni con sogá, yo necesito presentear al mundo un nuevo ejemplo de suicida, donde a más de ser admirado por su extrema resolución, se le admire por el coraje que haya demostrado al matarse. Yo empiezo a cortar-me una pierna, la otra, las meto en un cajón, después me mutilo, me descuartizo el cuerpo y, pedazo por pedazo, los voy arreglando en el cajón echándoles un poco de sal, como hizo Tremblé, para que se conserven... Y deajo sólo un brazo y la cabeza para el final, con eso cierra el ataúd y pongo en la tapa el siguiente epitafio: 'Aquí yacen los restos mortales, del que fue en vida Cífronio Rascabuche, suicidado por falta de valor para seguir sosteniendo su misera existencia.' Y cierra la caja."¹⁸⁸

También la comicidad, como todos los otros elementos de la obra, se encuentra en función del personaje que la genera y gracias a ella es posible descubrir una nueva faceta del mismo. De igual manera absurda razonan Prudencio —*Los políticos*—, Emilio —*Los devotos*—, Rocha —*Barraacas*— y Barrios —*Los chismangos*—. Existe, además, como se dijo al principio, la posibilidad de que los personajes creen situaciones jocosas. Schiafetta —*Los cuenteros*—, despistado y monomaniaco pesquista, cree descubrir anarquistas y bombas en cualquier pieza del conventillo; los estudiantes bohemios de *Compra y Venta* iniciarán un escándalo de proporciones en el cambalache, al empeñar una jaula con un mirlo, que pertenecen a la dueña de la pensión; en *El guardada 323*, entre los innumerables personajes que en el primer cuadro producen situaciones cómicas, se asiste a los escarceos galantes de un viejo verde: primero recibe una sonora cachetada de su ocasional compañera de asiento; más tarde, persigue a dos busconas que lo llaman "vejete", y finalmente acaba conformándose con el hombre de una solterona, sobre el que se apoyó por error durante un apagón. "El viejo: yo me acobodo (hace que se duerne sobre el hombro de ella). Solterona:

¡ay, ay, ay... Dios mío! ¡Qué sofocación! ¡Ay, ay, yo me siento desvanecer! Se me ha dormido un *jovent* encima. El viejo: ¡al fin Gerónimo! *Pasajero*: ¿qué le pasa señora? *Solterona*: ¡señorita! (Reaccionando.) ¡Nada, nada, caramba!... Mi hermano que se ha dormido. El viejo: ¡aprendé, Gerónimo! *Solterona*: ¡y qué perfume que despide...! (Vuelve la luz. El viejo mirando por entre las pestañas se horroriza de su compañera, despierta, la mira fijo, con los ojos abiertos; ella le hace coquetías.) El viejo: andate a casa, Gerónimo. ¡Qué día bagre! (Y se resigna hasta dormirse de verdad, en el respaldo primero y luego en el hombro de ella.)"¹⁸⁹

Fuera de los monólogos ya señalados, la comicidad verbal no existe y deja paso a la situación cómica creada por el personaje —carácter, tipo o figura—. Entre éstos se encuentran los italianos, que no se distinguen por producir una situación cómica sino por ser destinatarios de la burla, núcleo de la situación. Los apaleados italianos de *Los devotos* y *Bohemia criolla* así lo demuestran. O bien los italianos son presentados haciendo gala de una fanfarronería que parece importada de la Bella Italia: "Son un ciudadano como cualesequiera e tengne il derecho de meterme nela política del país. ¿Qué se críeno ostedes? Soy gaodillo lettorale disto barrio col'autorizazione di dun Francisco Bessaley, buffetiére ufficiale del Comité e incarigato de terrare la bomba nela manifestazione que gasimo, e si trionfame, tengne asegurado il puesto de trocatoire di bombo a la banda de policía, ¡eh!"¹⁹¹

O "¿CÓ-mo te va, che? Candeniere, mirá me vas a hacer un favor. Presento un papel rayado con su correspondiente tintero, lapicera y demás engrredientes; per lo que se ha de figurar, che, que es para escribir una correspondencia de suma importancia a una farrahuba que me manda todos los días targetas postales con "ansam'ientos y demás macanas, diciéndome venga hoy, lo es- pero mañana. Y yo tengo resuelto pegarle el gran esquinazo de la temporada, ¡y cómo le va? Vaya no más a traerme los engrredientes. (...) Perdón hermano que no te lleve el apunte, como decimos vulgarmente nosotros los gregollos. Porque tengo que arreglar un asunto de mucha importancia y no puedo distraer de mi imaginación en este momento. (...) Bene, decame solo que yo no puedo escribir cuando está mirando una persona aqueña a mi persona."¹⁹²

La comicidad en todos los casos no tiene valor en sí misma sino que es un signo puesto por el autor para insertar al personaje en el contexto de la obra y, al mismo tiempo, explicar de una manera más acabada las diferentes connotaciones del personaje.

También forman parte del espectáculo los cantables, la música y el baile. El SIE, junto a la presentación de nuevas formas de vida y ambientes en los que éstas se desarrollan, se preocupa por ofrecer expresiones musicales que son una inno-

guenal, estragordenario. (...) Na vieja chata co lo colmillo que te mira por encima de lo vendeojo (imita a una genovesa) Bel-homu, nu semu arriivan ancú a Castelli? (Él) Ma, signora, se istame a Quindino Bocayuba. (Ella) Ma, tocu dunde... ¿nar-du? ¿No tou ditto? ¡Fa me sua que so a aspetá! Lascema andá posei tu schiupá. (Sigue don Pascual): No iglese serio como una máquina: (Imita) 'One favor. ¿Me avisa calle Carabobo? (Él) Moy bien. A la tre cuadro, th... (timbre de parada). ¡Carabobo! Nenguno te contesta. ¡Síñore! ¡Carabobo! Lo in-glese afferma co la cabeza. Te stoy diciendo Carabobo, síñore. Stamo parado e lo iglese se astuffa no poco e me contesta: (Imita) Moy bien. Erra para saber no más. Sigue, hombre... No gallego almacenero (imita): Pare, guarda. Nun toque el timbre que tenjo el bulto adelante. Na señorita co profumo (imita a una polaca): Gringo, me visas in calla Ismeralda, ¿quiere...? Non ti doirmas que istoy noiiva. E así todo lo día".¹⁹⁹ El SIE no se limita a registrar las jergas sino que esboza los problemas en dos planos diferentes: jerga frente a no-jerga y jergas entre sí. El primer plano —jerga frente a no-jerga—, puede plantearse incluso entre padres e hijos. "Pascualito: Pascualito, vea hasta con el nombre ese tiene que encontrarse marcao uno... Pascualite... hay nombres que no sirven ni para hacerse llevar preso... Le preguntan a una nena: ¿cómo se llama tu novio? Pascualito... ¡Olor a brócois!"²⁰⁰ Si la jerga se vuelve un factor que agudiza la vulnerabilidad, el inmigrante tratará de aproximarse a la no jerga, es decir, a un coloquial urbano nivelador. Lo mismo ocurre con los hablantes que introducen lunfardismos en el lenguaje coloquial urbano; así, Carbuñin corrige: "Usted sabe que le tengo prohibida esa palabra, *atorráramos*, muy del suburbio" Y Taquito contesta: "Nos ofreció su pieza pá' que pernotáramos, ¿así se dice?" Y más adelante, Carbuñin arremete: "Le tengo dicho que esa palabra, *otario*, me la suspenda de su vocabulario. Es muy de arrabal". Palangana pregunta: "¿Y cómo digo entonces? Carbuñin: pa-panatas. Los estoy sacando inteligentes".²⁰¹

El propósito deliberado de homologarse mediante un lenguaje coloquial urbano desprovisto de elementos extraños, se puede rastrear en todos aquellos personajes del SIE que hablan jerga o utilizan lunfardismos. Si esto ocurre, es porque precisamente este nivel —el coloquial urbano— es el que predomina y se impone en las obras del SIE: los que permanecen aferrados a su lenguaje, sin intención de asimilarlo al coloquial urbano, son aquellos que utilizan criollismos, lenguaje que tiende a desaparecer junto con sus hablantes. Los diversos niveles de lengua que se registran en el SIE se circunscriben a subgrupos, generalmente delimitados: de esta manera es posible observar que los hablantes mayores de cuarenta años

usan el coloquial con criollismos o jergas; en tanto que los más jóvenes se comunican mediante el coloquial urbano, con o sin lunfardismos. Los que utilizan lunfardismos —si son hijos de inmigrantes—, tendrán conflictos con sus padres, que no admiten la incorporación de una terminología incomprensible. Pascualito —*El guarda 323*—, Paulino —*La ribera*—, valiéndose de lunfardismos, se distancian del origen de sus padres y establecen una barrera de separatividad. No hay problemas cuando los lunfardismos son utilizados por descendientes de criollos: Yaya —*Los chamargos*— se expresa haciendo uso del lunfardo con entera libertad.

El sainete *criollo de indagación y entretenimiento* (SIE) está integrado por piezas breves en prosa, de uno a tres cuadros con espacio cambiante, tiempo cronológico o lapso breve, que pueden incluir música, canto y baile; y cuya comicidad funciona como un signo propuesto por el autor para ubicar al personaje en el tramado de la obra. Su objetivo radica en el entretenimiento basado en la presentación de personajes que viven una situación dramática en un contexto local y contemporáneo; tal situación dramática intenta expresar una coyuntura histórica en la que ciertas formas de vida desaparecen para dejar paso a otras nuevas. Por este motivo, se otorga a los personajes una mayor jerarquía con respecto a los otros componentes del texto, al punto de introducir el *carácter* como creador de la acción dramática, sobre la que descansa una intriga siempre lineal; la complejidad de la intriga reside en el interjuego entre personajes o situaciones cuyo desenlace modifica a unos u otras. El interjuego, factor indispensable, hace que tipos, figuras y comedines, estén trabajados en profundidad. Los caracteres y los tipos contienen una densidad trágica que resulta de la conjunción de exterioridad pura y signo captible.

Existe otro grupo de sainetes que también intentan presentar situaciones dramáticas en un contexto local y contemporáneo, pero mediante la burda oposición entre diferentes formas de vida: los malos y los buenos, cuyos respectivos destinos se cumplirán entre tango, cabaré y conventillo, regidos por un riguroso determinismo. A estas piezas, que al mismo tiempo que predicán sobre el bien y el mal están interesadas sobremedida en el espectáculo, las denominaremos:

Sainete de divertimento y moraleja - SRM

Su desenlace no deja dudas sobre la intencionalidad de los autores.

—Caso de la pareja de vida azarosa y su final: Ramírez le dice a su rival en amores: "Dame ese pañuelo (tomados de la punta del pañuelo, empiezan la pelea. De pronto, el pañuelo se corta con las puñaladas. Los dos paran. Ramírez pone la punta de su daga sobre el corazón). Venga (Pedregullo se aproxima y Ramírez le coloca su daga en la misma forma que la suya. Se afirman las dagas en los pechos. Momento de expectativa). Y aura machuque, abráceme (extiende los brazos solicitando los de él. Pedregullo vacila y se abre de manera que su daga cae al suelo. Chana la recoge. Chana, a Pedregullo, pegándole una cachetada). Chana: maula, mirá, así se mata. (Se hunde la daga en el corazón)." 208 Pero los desenlaces no son siempre tan trágicos como el de los desdichados amantes de *La cortada* (1919) de José Antonio Saldías.

—Caso de la pareja que cambió vida *avirada* por vida *retirada* y de bailongo y *glorieta* pasan a trabajo y *pieza*; Mariano —ex Titeré— y Marta —ex Tucumana—, se cambiaron a: "Una pieza con puerta al foro. En el foro segunda derecha cama tendida. Sobre la cama un retrato de señora (la madre del jefe del hogar). En el centro mesa de comedor con carpeta. En el lateral izquierdo un ropero. Un aparador cristallero en foro izquierdo. Juego de sillas. Mucha prolijidad y una higiene nada común en las paredes portales." 208 Para que el cuadro idílico se complete, se escucha la canción de Zambomba, un amigo del hogar recién constituido —*Las entrañas del lobo* (1916) de De Paoli.

Si hablamos aquí de *casos*, es porque los personajes carecen de una individualidad que los singularice, pues no son dueños de una problemática personal; son piezas de un tablero en el que las jugadas se repiten según las formas de vida que la obra exalte o denigre, contraponiéndolas: al conventillo, se opone el cabaré; pero dentro de estos habitats hay formas de vida enfrentadas. En el *habitat conventillo* hay quienes *no* trabajan honradamente. "*Carmelo*: (...) Hay gente de mucho colore acá. Uno te lleva lo revólvero, otro lo cochillo, otro la cheporra. Y las mujeres no te digo nada: una te la llámano la Karosene, a otra la Palangana, la Chancha, la Cascaruda... ¡Qué aristocracia hay en este pequeño mundo!" 210 Y quienes sí: "... Hoy he trabajado más que nunca. Vieras cómo me gusta sacar del vientre negro del barco, los trozos de carbón que resalucen al sol como grandes brillantes oscuros. El sudor que chorrea por la cara me da una sensación de vida que nunca había sentido... Ese sudor que tiene gusto a pan y que es título de nobleza... Con qué gusto se sale luego a la calle y se camina con la frente alta, llevando en la cara la marca del trabajo." 211 Otro tanto ocurre en el *habitat cabaré*. "*Pepe*: y ¿qué querés que haga? Cáermos en esto y no hay vuelta que darle hasta

quemar el último cartucho... Hasta que nos quede el último peso para comprar la última caricia y apurar la última copa... Yo pertenezco a un género de hombre que necesita, o que merece el amor así, *bastardeado en su esencia*. El zarpaço traidor de una mujer fácil, el engaño felino y rastrero de esas almas inconscientes y cruéles, pone en mi corazón un agríndice delirioso, una sensación punzante que parece excitar la vida y los nervios... ¿Ser amado ingenuamente, tontamente, por una de esas pálidas chicas, nacidas para servir la sopa? ¡No, hermano! ¡No!... Yo necesito de todo esto, la luz artificial de estas noches, el fuego artificial de estas mujeres, con el placer del contraste, cuando vemos nuestro paisaje interior cubierto de nieve... y ellas también, casi siempre frías, simulando pasiones que son caprichos, mientras la mentira asoma a su cara burlesca por las cortinas... ¡Ja, ja, ja!... ¡Beber y vivir así, en fiebre!" 212 Al delirio orgiástico de Pepe —*El cabaret* (1914) de Carlos Mauricio Pacheco—, se opone la pureza rural de Gaucho que lo inmuniza contra los vicios del cabaré: "¿Por qué me gustan más unos acordes de guitarra que todos esos ruidos instrumentaos? Siquiera vivo lo que siento... no como ustedes que se hacen los entendidos y la discuten para que los crean inteligentes... y, total, lo que les llega de verdad es todo esto; mujeres, champagne y un tango... ¡Y gracias! ¿Qué?... ¿Acaso saborean el amargo o la existencia mejor que yo? Estamos en la misma rueda del mismo fogón, de la misma cocina y el mate pasa. Yo lo aguantando dulzón y lavado, por hacerles compañía, charlar de algo; pero me gusta mucho más un cimarrón a solas, con la pava al lao" 213

La vía conventillo-cabaré tiene otro expediente: pueblo del interior-*garronière*. Como ocurre con los habitantes del conventillo, los del interior son nobles pero se corrompen; para esto pueden utilizar el cabaré o la *garronière*, aunque prefieren esta última porque es más exclusiva y ellos pueden darse ese lujo. Veamos de qué manera se oponen la vida pueblerina y el ámbito corruptor: "Enterrar las horas en su pueblo, aquella monotonía de sus siestas provincianas, las pequeñas miserias políticas, visita del gobernador, con banda de música... Que se casó el de al lado y hubo empanadas pal vecindario... que se murió el de enfrente y se le cuentan los ladrillos que deja o las picardías que hizo, y el boticario, que va al Club Social, treinta años jugando al tute! ¡Y otro que va en burro... y la campana que da las once y misia Nepomucena con sus hijas tres bacalaos presuntuosos que esperan novios de Buenos Aires, y sentarse a la puerta y a dormir que es tarde... para volver a hacer lo mismo al día siguiente, mientras el pelo fuga de la cabeza y uno se acerca a la sepultura! ¡Salga, mi tía, salga! ¡Esta es la vida, así, desnuda, arrebatadora!" 214 Los concu-

ingulinos; rezonga: "No les basta a los propietarios con ser dueños de la ciudad, ahora quieren ponerle a la maternidad un taxímetro. La propiedad es un robo. No... La propiedad es una cosa respetable porque está defendida por la ley, pero como aquí peligra la moral de la justicia... Pasá, italiana prolífica, pasá con tus cuatro tallarines".²²¹ La justicia está en manos de guardianes del orden, que generalmente anteponen la solidaridad al deber: Antonio —*Justicia criolla* (1897) de Ezequiel Soria—, se niega a llevar preso a Fernando porque considera que éste ha matado en buena ley. El Sargento —*La Tiverra del Fuego* (1923) de Carlos Mauricio Pacheco—, dice a Saldaña con respecto a Andrés, recién escapado de la cárcel: "Oí, Saldaña; yo sé que Andrés anda en el barrio. (...) Saldaña, hace cuarenta años que vamos al tranco por el camino y nos conocemos las pillehas... Tratá de que se vaya pa otro lao y pronto. Aura las noches son oscuras y Güenos Aires es grande. Vos sabés que Apolinario Maturana antes que policía es un hombre".²²² El catecismo del SDM predica el trabajo honrado, el cumplimiento del deber, la unión de una pareja cuyos componentes cumplan estos preceptos. Todo respaldado por la justicia, encarnada en el agente de policía.

La exposición de una problemática tan limitada exige una intriga de muchas y arbitrarias complicaciones. En *Peñita de oro* (1924) de Roberto Cayol, el núcleo base de la intriga gira en torno de las vicisitudes de una pareja de jóvenes vendedores de diarios. Ella, por escapar a las garras de una celestina, se emplea como sirvienta en una casa de buena familia de la que es *expulsada* por alterar el *pulso* sanguíneo de los hombres de dicha familia; se casa con un malevo sin que se sepa para escapar de qué y luego —es un malevo— debe mantenerlo; finalmente se reencuentra con Carozo, su primer amor, y huye con él en pos de la felicidad. Lo que no se comprende es por qué no buscaron la felicidad juntos desde el comienzo. A las múltiples peripecias de la muchacha se suma la vida por Carozo: un accidente lo condujo al hospital. Además —y para no desmentir que la obra es pura diversión—, en el último cuadro se baila una danza apache. En *Se vanno a Montmartre* (1929) de Alberto Novión, el núcleo base reside en una sencilla anécdota: "artistas argentinos buscan consagración tango París con mecenas doña Agamenona". En el barco que los lleva a Europa, último cuadro, ocurre algo especial: "Se oye el pito del comandante dando órdenes. De lejos, la sirena de un buque de ultramar. Cede el foro y empieza a entrar agua. Un grito de lejos: ¡Ay! ¡Ay! ¡Madre mía! Un tiro. Por distintas partes aparecen cuatro negros descalzos con los pantalones doblados hasta las rodillas. Traen un hacha luciente en la mano. Los relámpagos los iluminan. Se hunde el buque".²²³ ¡Y se hun-

de...! Se supone que los músicos en cuestión irán a consagrar el tango a la corte de Neptuno, empresa original si cabe, pero no justificada por la evolución lógica de la intriga. El núcleo principal de ésta se aderezará con intrigas paralelas, que van de una hasta el infinito, y esbozos de intrigas secundarias; a esto se añaden las situaciones creadas por la figura cómica de rigor. Lo enumerado va ocultando el núcleo base, al punto de asfixiarlo y logrando que la conciencia del espectador lector no pueda percibirlo; hacia el final el desenlace hace inteligible el núcleo base de la intriga. Sirven de ejemplo cualquiera de las obras de Vacarezza, en las que, hacia el final, en medio del baile, el triángulo, cuadrado o polígono amoroso se resuelve, previa puñalada, pelea o discusión y disparada oportuna. Un elemento técnico que desenlaza las obras es el inesperado/esperado puñal-pistola que, de manera nada casual, suele acabar con la vida de algún contrincante —generalmente el malevo, no-honrado, picaflor y de oficio desconocido—, de inmediato se reanuda el baile. El elemento trágico acaba la obra y conecta el final con el núcleo base de la intriga; gracias a ese desenlace se reconoce la intriga principal, ya que las secundarias permanecen al margen del suceso y sus protagonistas son asombrados espectadores.

Al cabaré se llega desde el conventillo, naturalmente pasando por la calle. Estos tres son los espacios frecuentados por el SDM; por supuesto, el orden puede ser inverso y los matices —si es que los hay—, afectan a las sucursales; *garçonnière*, pieza pobre o muy pobre. Para semejante paseo se necesita un tiempo que la obra no se interesa por precisar; todo depende de la mayor o menor indecisión para pervertir o ser pervertidos, o bien para salvarse. Si el baile del conventillo, la orgía de la *garçonnière*, la fiesta del cabaré se efectúan por la noche, los preparativos comienzan por la mañana; de donde puede inferirse que el lapso es breve; pero no está marcado en la obra y funciona independientemente de los espacios y del *tempo* interno del personaje.

Uno de los componentes del espectáculo es el verso que aparece sobre todo en los diálogos de la pareja amorosa, o bien en personajes o situaciones cómicos. Este verso octosílabo reemplaza, en algunos casos, a los números musicales; los cantables. Lo anterior queda demostrado por el hecho de que no interesa el contenido sino la cadencia del verso. Cualquiera recuento es bueno para completar la rima; en *Sumachales* el protagonista dice: "Conque vamos, gente pobre(a) / a ver si al baile se entregan(b) / y al sabalaje se pegan(b) / como estampillas al sobre(a) /". Santa Fe señala: "Lindo es ver a los baguales (a) / al hachar de la llorona(b) /". Y un borracho agrega "Un aplauso a la patrona (b) /". Y se completa la redondilla cuando

número musical dentro de la pieza y permite la aparición del cantor o cancionista como atracción-gancho. Ignacio Corsini, Azucena Maizani, son los intérpretes por excelencia del tango síntesis, que podía también ser cantado por un integrante de la compañía: Manolita Poli, Libertad Lamarque, Juan Sarcione, Ada Cornaro, entre otros.

El espectáculo se adereza con las innumerables peripecias generadas por un nuevo elemento, propio del SDM: la figura cómica. Deambula por el escenario, buscando el momento propicio para obtener la risa. Ubicada entre el cantable y el núcleo base de la intriga —y desconectada de los dos—, la figura cómica carga con el fardo de la torpeza en acciones y lenguaje. Los golpes que propina y recibe no son el único matiz del que hace gala: existen, aunque parezca increíble, algunos más directos, como la descripción equívoca: "Es una maravilla tocando la guitarra. Con una mano aprieta cinco trastes. (...) ¿No manya lo que son trastes en la guitarra? Son esos fierros doctros... Y Caramelo Chupao es el mandoneón más papa del barrio de la cachetada. Cuando toca Caramelo, dan gana de chuparle los dedos";²³² la copla picaresca: "Niña que vas a la fuente / en busca de agua y amor. / Si te rompen el cantáreo / no lo compone ni Dios";²³³ A los golpes y la procaacidad directa, se añade la parodia: Genaro —*La mata-roja* (1909) de Carlos Mauricio Pacheco—, un personaje con veleidades de poeta dice: "Mentra uno grita / il otro se calla / ¿qué esa la vita? / ¡Una pantalla! / Suplante las ilusiones / come el viento a la campaña / ¡si la vista no me engaña / hay pelo? se hace la barba, / mas si hay cabeza pelada / nu sale más lu pelo, / ¡qui esperanza, qui esperanza!²³⁴ elevándose de Figaro a Segismundo. La relevancia que adquiere la figura cómica, consecuencia de la necesidad de brindar un *show*, está íntimamente ligada con el actor que la interpreta: se identifican con ella divos como Florencio Parravicini, Olinda Bozán, Tomás Simari, José Franco, Pepito Petray, Luis Sandrini, Gregorio Cicarelli, Pepe Arias, Pepita Muñoz; esa identificación es posible porque en el SDM el lucimiento de la figura cómica es más importante que el núcleo base de la intriga y su desarrollo. Esto indica, a su vez, que las figuras se imponen sobre los tipos protagonistas de la intriga.

Pero su función no es exclusivamente cómica; la figura se adueña de la pieza ya sea actuando como indicador de ambiente, como auxilio-desenlace de intriga o como ejemplo que los tipos y las otras figuras pueden imitar o reprobar. En el hábitat conventillo, las figuras dan el color local: "El patio de una casa de vecindad de los llamados conventillos. Al levantarse el telón se ven tres grupos: en el fondo Genaro dando su lección de guitarra a Josefina; a la izquierda Ramona, en una mesa, echan-

do las cartas a Pascual, que está rodeado de hombres y mujeres; a la derecha, Giacomina y mujeres planchando";²³⁵ en los habitats *garçonniers* y cabaré, las figuras confirmarán lo censurable del lugar: "Al foro, tres palcos altos; el del medio para la orquesta típica, el de la derecha estará ocupado por el doctor Peña—un viejo de 80 años—, el de la izquierda ocupado por el Pibe y la Nena... La mesa que está en primer término derecha ocupada por Pototo, Baby, Mauricio, Laura y dos mujeres. La de la izquierda, a su debido tiempo, la ocuparán Cardoso, Espumadera y Ojo de Agua. En la puerta del foro un groom. En escena: Baby, Pototo, Mauricio, Conserje, doctor Peña, Mujeres, Hombres, etcétera. Músicos y algunos concurrentes de smoking. Otros de frac. Las mujeres en traje de soirée";²³⁶ Por su parte, la figura auxilio interviene oportunamente para solucionar el conflicto amoroso: Laguna —*El trovador de Pompeya* (1929) de Alberto Novión—, para evitar que su amigo, el protagonista de la obra, vaya a la cárcel, se hace cargo de la muerte del malvado Ciraco; en *La sala del diablo*, Marcela y Andrade colaboran en el suicidio de Estela con la piedad y el abandono; Fontana —*Los piratas*—, un padre atribulado que llega a la *garçonnière* en busca de sus inocentes hijas, decide a los protagonistas de la intriga —Ayala y Nati—, a librarse de la patota y retomar el buen camino. Sintetizando, la figura auxilio tiene como tarea específica salvar de la cárcel al tipo para que se logre el final feliz; por último, la figura espejo —ejemplo que puede imitarse o reprobarse—, pasea oronda por el escenario si es digna de ser imitada, o se arrastra penosamente en el caso contrario. El Gaucho Bordenave —*Petit Salón*— que ha dejado su vida de parranda y copetines por la de estancia y vacas, aconseja a los demás que hagan lo mismo; en cambio Julia —*Los piratas*— es un claro exponente del futuro que aguarda a Nati, la protagonista, si persiste en la senda del placer y de la droga.

A estas figuras se agregan dos de fundamental importancia: la del inmigrante y su contraparte criolla, ambas en función de la comicidad. Españoles e italianos, malevos y compadres, siempre se comportarán de la misma manera. Vacarezza lo ilustra en *Chacarita*: "La Bella de Sorrento, cuya belleza y donaire están pidiendo a gritos un tiro en la cabeza, canta con voz desafiada y parafónica, sobre la tarima de rigor, una canzoneta de su tierra. (...) El Tano 33, quien por lo que se infiere, es marido circunstancial de La Bella, se siente incómodo por el titeo a su consorte (...) Rosario y Monumento, el cantor andaluz, ubicados en otra mesa, muy serios, muy estirados y sin inmutarse ante los berridos de la diva en ejercicio. Cascóito, la percanta criolla de la melenita a la gargón, entre dos marineros estadounidenses, fuma y bebe como un hombre.

—tipo o figura— se complementa con un lenguaje-ruido. Al provenir de una máscara la cadena de significantes no logra ningún significado coherente, es ruido: corneta o matraca de carnaval—significante puro—, se convierte en accesorio indispensable de la comparata del SDM. El lenguaje coloquial urbano no existe; predominan en cambio las jergas, el coloquial con criollismos o lunfardismos y la cerrada jerga lunfarda. Para la máscara ridícula del inmigrante, las jergas. *Francia*: nom de Dieu, laissez moi tranquille. Je vous pri... au nom de ma mere et de la Republicque. Yo le cupe la tete... *Andaluz*: ¡dejarne solo! ¡Mardita sea...! ¡Dejarne solo que lo afeitto en seco que preciso a bordo mostache! Por mi salú que me degluto tres franchutes. *Inglés*: mi deja arregla la asunto sin navajo. Señor, quiere qui España no entre guerra... que no entra, déjala señor. Quiere qui entra... Very well... Quiere qui entra. *Uno del norte*: sprrecht! Tacht, a bradgetz nagte! *Otro del norte*: scandinavien. No se ahorran esfuerzes para demostrar la mezcolanza lingüística colorida y poliglota; el SDM intenta pintar un Buenos Aires-Babel mediante la simple acumulación de jergas. El coloquial urbano con lunfardismos o el lunfardo para la máscara compadrito-percantapato: "A ver, que repita! Fíjese en la letra, señora; y haga así con la busarda; y entorne las persianas con malicia; y agite los bracoletes, que se mangie denderivas que tiene la contentesa".²⁴⁸ El lenguaje coloquial con criollismos para la máscara ejemplar; Ledesma—*Un baile en la Batería*—, extrahno marinero que cambió el aporo por el timón, dice: "Hasta aura, nada, mi señor. Esa mujer se le ha ganao mar adentro. Pero en esta vuelta, le prometo que por mucho que le duela, y aunque a mí también me arañe el corazón, por la ley que le he tomao, yo le vía sacar el estorbo de la ruta. Y como es justo que esto acabe con el día, ya mismo vía emprinicipiar la manióbra pa que vuelva cada chinchorro a su horqueta".²⁴⁴ El ruido, complemento de la careta, culmina en el personaje de El Mudo—*Sunchales*—; a máscara loca, lenguaje incoherente. "Lino: ¡que viva!...! E que viva yol...! ¡Che, Mudo! Mudo: ¿charabai? / Lino: ¡cuatro adentro el comitore! / Mudo: ¿abaja, chufalatore? / Lino: ¡qué torre, si están allí! / Mudo: achubá! Charabero / cachunga chera chachani. / Lino: te posse mangiani i cani. / ¡Qué tipo camandulero!"²⁴⁵ La máscara alcanza su grado más puro de vacuidad y, por lógica, un lenguaje carente de significado.

El sainete de divertimento y novaleja criollo—SDM— está integrado por piezas breves, en prosa y/o verso, de tres cuadros, con espacio cambiante y tiempo impreciso que incluyen una amalgama de música, canto y baile, con la aparición de profesionales en cada una de estas especialidades como mo-

tivo de atracción. Su comicidad directa, previsible y elemental—golpe, exabrupto, grosería— está generada por la figura cómica, personaje fundamental que desplaza a los tipos e interfiere en el desarrollo del núcleo base de la intriga. Al gran show se agrega una abundante mezcla de jergas, lunfardo y criollismos. El esquematismo de la intriga posibilita su reducción a una fórmula matemática, cuyo resultado arbitrario e irrelevante, se obtiene en general mediante el desenlace trágico—duelo, muerte, suicidio—entendido como ingrediente efectista del espectáculo.

El grotesco criollo

Una serie de piezas breves del periodo analizado se propone arrancar la máscara al gesto cotidiano y hurgar en sus elementos primarios, hasta conseguir el muestreo de la desintegración que oculta dicha máscara. El desmascaramiento coincide con una crisis económica; ésta acaba con la seguridad básica que permitía el gesto cotidiano recubierto y la transformación en nueca. La desintegración puede verificarse en grupos sociales con formas de vida distintas: clase baja y/o marginados, pequeña burguesía; en el primer caso—*grotesco casanetado*— los seres humanos particulares se han trabajado la careta con la complicidad de un medio social, cuyas reglas de juego exigen el disfraz como requisito sine qua non para la coexistencia pacífica; en el segundo—*grotesco costumbrista*— los seres humanos particulares se han trabajado la máscara con la complicidad de una familia que, al fusionarse con el individuo, la completan.

Los personajes del grotesco asainetado entablarán una lucha abierta con sus pares, en tanto son representantes de una sociedad que al verlos sin disfraz los fagocita; se ven obligados a participar de la *entropofagia* como pauta social no sólo lícita sino también promocionada. El personaje del grotesco costumbrista se siente ahogado por la fusión y, como no puede acabar con ella a causa de exigencias impuestas por la sociedad-familia, acepta el camino del fantaseo.²⁴⁸

En *El diablo en el conventillo* (1915), grotesco asainetado de Carlos Mauricio Pacheco, Quinones, apremiado por las deudas, recibe la máscara de Lucifer que los demás le imponen compulsivamente; en caso de no aceptarla se vería obligado a dejar de ser lo que hasta ahora ha sido: un miembro de la comunidad conventillo; aceptándola, aunque sólo sea momentáneamente, se convierte en el chivo expiatorio que los otros necesitan para ver encarnada la irracionalidad propia y la del contorno. Se fagocitan a un individuo para que esa irraciona-

dado reducida a lo que ha sido siempre: un núcleo de antropófagos. Coherente con su función, lo fagocita: "(Su peso lo turba; cae de bruces con las rodillas en el suelo. Se hace daño, adentro. No puede sacar un pie enganchado a una pata de la mesa. Sonríe). Yo soy una cabra... Mee, mee... Uh... cuánta salsa, cómo subo... una cabra... qué cosa... mestoy muriendo. (Pone la cara en el suelo.) Mee... (muere)".²⁵⁴

Definida la intencionalidad del grotesco asainetado y el grotesco costumbrista, pasaremos a hablar de cada uno de ellos en particular.

El grotesco asainetado

La acción de esta pieza adquiere diferentes dimensiones de acuerdo con los caracteres que la producen. En primer término, aparecen aquellos que, aislados, intentan imponerse al contexto para valorizarse y lograr la certidumbre de su propia existencia. En *La morisqueta final* (1908) de Carlos Mauricio Pacheco, Milonga —viejo trapeceista— debe colocarse la careta de joven payaso para continuar en el elenco circense y complacer al auditorio que antes lo mirara. Milonga se encuentra frente a la miseria y la vejez; los demás no reparan en ninguna de las dos acechanzas: pieza gastada, se tira; una vez devorada la parte comestible del trapeceista, el esqueleto del payaso resulta demasiado duro: "Me echan. ¡Yo no sirvo para nada! ¡Vos lo sabés mejor que nadie! Salgo a la pista y el público silba... no me quiere ver. (...) Me vi solo, solo y viejo y cansado, sin más horizonte que la cama fría de un hospital... ¡Pensá lo que es esto, Payaso! ¡Vos te pintás la cara, cantás y hacés morisquetas, y cuando te llega el turno y viene la vida izasí, te acerca a la muerte, a la miseria de los últimos años, ellos, los que se han reído siempre de tu cara, se siguen riendo".²⁵⁵ Es el público-comunidad el que lo fue devorando poco a poco: "Me han robao mis músculos, mis nervios y mi vista con esta hambre de ver, ¡de ver como se acerca uno a la muerte!... ¡Qué lindo, qué lindo cuando el esfuerzo es brutal y se deforma el vientre y los pies, cuando el cuerpo se arquea todo, todo, como si fueran a saltar los huesos; se hunden en la arena y se amorata la cara y crujen los dientes y pasa el minuto y parece que el armazón entero va a reventar en pedazos, salpicando de sangre la bancada! ¡El público quiere ver!".²⁵⁶ Pero Milonga, a último momento, se rebela y no acepta ser pasivo frente a los devoradores: "¿por qué ha de ser así? ¿Por qué? ¡Yo quiero reírme de ellos una vez, siquiera una vez!... Mirarlos con los ojos y la boca muy abiertos y reírme como un loco, con una carcajada que se hunda en el alma".²⁵⁷

Organiza su venganza, la pirueta final, la trágica despedida. Hurgando en los elementos primarios del gesto, se descubre el desafío: Milonga, al quitarse el disfraz, deja las sobras: "¡Ahora sí, la morisqueta! ¡Risa! ¡Risa!..." (Beba el contenido del frasco y empieza a hacer extrañas contorsiones. (...)) El público ríe a carcajadas. (...) El tony se reuerce y después de arrancarse el corbatón y la peluca, horrible y desfigurado, representa la morisqueta del veneno, en una contorsión final, cayendo duro y boca abajo sobre la arena. El público continúa riendo".²⁵⁸ La acción se genera en la toma de conciencia de Milonga y en su decisión de provocar el desenlace, en lugar de sentarse a esperarlo; se modifica y modifica al público circense quien, por primera vez en mucho tiempo, ríe gracias a su espantosa *morisqueta final*.

En otras piezas, el carácter se desdobra en teoría-praxis. Aparecen entonces dos personajes: uno para cada polo de esa dicotomía. En *Los disfrazados* (1905) de Carlos Mauricio Pacheco, el personaje-praxis —don Pietro— actúa impulsado por el personaje-teoría —don Andrés—; don Pietro arrastra su máscara de cordero, impotente e incapaz de reaccionar ante el adulterio de Elisa —su mujer—, y de parar la avalancha de burlas de sus vecinos, coautores de esa careta. Solo aceptándola podrá seguir pacíficamente hasta el fin de sus días en el conventillo, integrado en la sociedad. El personaje-teoría lo vuelve consciente y lo obliga a quitarse el antifaz. "Pietro: e mire, don André... Osted me parece mecor que los otro... Míreme bien. Haga er favor. Yo soy in zonzó, ¿eh? Mire come me tiratan la quente... Osted lo sabe, mi moquiere é mala, é mala como una fierra, e me engaña co otro hombre, e sa ríe, sa ríen los dos, sa ríen porque yo soy un stúpido. Todos sa ríen e me miran co'l desprecio porque yo no grido, porque yo miro l'humo, siempre, siempre así... El soy in póvero disfraziato que no tengo fuerza per gridar come un leone, ¿sabe? E mordere con toda la rabia que tengo...".²⁵⁹ La careta-cordero va a caer y Andrés lo anticipa: "Este no es un hombre malo... No ha querido beber conmigo... le tiene miedo a este disfraz. Es decir, yo creo que él no tiene miedo".²⁶⁰ Al asesinar a Machín —amante de su mujer—, don Pietro se despoja de la máscara y Andrés lo reconoce: "¿No les dije?... Este también. ¡Era un tigre disfrazado!".²⁶¹ El interjuego carácter desdoblado-comunidad produce, gracias a la intervención del personaje-teoría, la modificación del personaje-praxis y de la comunidad. Si como cordero don Pietro era aceptado, como lo que es —un tigre— la comunidad lo elimina.

Si hay dos o más caracteres en los que conviven praxis y teoría, la acción está dada por el interjuego de esos personajes que encarnan a la sociedad antropófaga. En *El orgánico* (1925)

risa-llanto. El texto puede estar integrado por situaciones, además de palabras; en *Don Chicho*, el carácter se queja: "Mamá, ¿cómo va la cosa; ¿ostede non poédene acallar se no poco la boca coando yo astoy arezando? Pe atendé la conversazió de ostede, sartó de le Patre Noguestro a l'Ave de María, e de l'Ave de María a le Patre Noguestro, e a lo fenale, yo mismo non sé si astoy arezando lo Patre Noguestro o l'Ave de María. Membarillo todo. (...) Dío te salve, María, llena ere dengran- cia... creo en Gesucristo ma non credo en me hico, ne en la matre, ne en toda la famiglia, que non sápeno atrabaccare ne aganarse la vita... Aquí, l'único que tiene que cencharla songo yo, o se no le cinco te ne morime de fame. Amene".²⁶⁵ El texto, situación-palabras, produce hilaridad y remite al contexto: padre de don Chicho, don Chicho y Luciano; la conjunción de ambos lleva al grotesco.

Definido por un personaje, el grotesco resulta la síntesis de la mueca risa-llanto que, al caer la máscara, ha quedado al descubierto: "Aquí, a morte negra, alá a música e a risa. Os contrastes da vida".²⁶⁶ La música y la risa: "Baila que voy en cana, baila. Perdóne Carmene. Despiста. Baila, perdóne". La muerte: "No llore. Piense a los hijos. Tenía razón: cuando se echan al mundo hay que alimentarlos. De cualquier manera. Yo he cumplido. No llore. (Los hijos lo miran sin entender. El viejo despista: se pone la galera. (...)) La policía echa mano de él. La vieja cae".²⁶⁷

Los tipos que viven la intriga junto con el carácter se comportan de diferente manera: en *Puerto Madero*, Miguel y Rosa son el resultado de la acción del carácter don Pietro; habitarán los claros o los núcleos-peripeca de la intriga, condicionados por las contradictorias actitudes del carácter. Lo mismo ocurre con Carmen, Chichilo, Lucía y Carlos en *Mateo*. Las actitudes de los tipos derivan de la presencia o ausencia del carácter Miguel. "Lucía: ¡el viejo! Carlos: ¿viene hecho? Lucía: no, trae la galera sobre los ojos. Chichilo: ¡araca! ¡bronca, entonces! Carlos: ni el café con leche se puede tomar... (Pero se lo bebe precipitadamente y va a sentarse en primer término derecha. Lucía prepara la cama para que el viejo se acueste.) Doña Carmen: no le contestá, Carlito, por favor—No lo hará enojá. Carlos: que no me pinche. Chichilo: hágalo acostá enseguida, mamá. Doña Carmen: séano bueno. Pobre viejo: viene cansado, muerto de frío, séano bueno."²⁶⁸ En cambio, en *Los tristes*, los tipos ejemplifican la teoría que sustenta la obra ya desde el título. "Luciano: son los tristes... Chirulo: ¿y de ande ha sacao que son tristes? ¡Yaya a saber lo que son estos reos! Luciano: eso es, son reos de la tristera... (...) Chirulo: a mí, lo que me da rabia son esos que nunca dicen nada... están ahí... siempre mudos; parece que no oyen a

nadie. Luciano: oyen su propia tristeza. Yo, antes de ser ciego, he leído mucho de los tristes. Fíjese cuánta pena. ¡Cada uno es una vida!"²⁶⁹ La intriga en este caso será vivida por tipos que *ogen a su propia tristeza*, tomen o no conciencia de ello. Chirulo se define a sí mismo de esta manera: "Yo... la vivo. Al que se la puedo dar, se la doy y si caigo me la como... Así no más que me llegue el día. Los hospitales son grandes. La cucaracha... y se acabó. Nadie me quiere ni quiero a nadie; pero esto es más alegre que arrinconarse como una bestia".²⁷⁰ En cambio, Lechuga, el falso ciego, dice: "¡La caridad! ¿Ellos no nos roban a nosotros? El mundo es pa quien lo entienda y le sepa sacar partido. Todos son cuentos, Pinoto. ¿Te creés que me dan limosna porque ande yo todo encorvado y gimiendo? ¡No! María es una muchacha linda; la miran, le tocan la cara y eso vale la moneda que tiran. (Bebiendo.) Después, ráite de todo".²⁷¹ El tipo se transforma gracias a su relación con el personaje-teoría, Luciano. Chirulo comienza a manifestar la gradual toma de conciencia de su condición de *triste*, luego de su esporádica relación con Luciano; quiere preguntarse y responderse al mismo tiempo; finalmente llega a la conclusión de que él también es un *triste*. Del Chirulo que se definió como un pícaro de poca monta, alegre por su suerte, al que reprocha al canillita no sentir la muerte de su madre, ha habido un cambio en el que tuvo activa participación el personaje-teoría. Los tipos que no tienen contacto con Luciano son inmodificables; no se reconocen como *tristes*. Lechuga no encuentra quién lo haga reflexionar: sospecha que sus actos son reprochables, pero aplasta la duda y se queda con la máscara; refiriéndose a la venta de María, se conforma: "De todas maneras, un día u otro, se me iba a esplantar con algún malevo".²⁷²

Otro posible comportamiento del tipo consiste en desarrollar una conducta independiente del carácter; tiene su historia personal, no condicionada por los caracteres y, por consiguiente, adquiere mayor relieve dentro del contexto. En *La caravana* (1915) de Alberto Novión, Mariana, Manuela y Juan viven una intriga amorosa relacionada con la acción por medio de un núcleo peripeca: el regreso de Marina, hija de Bachicha y Genara—los caracteres—y ex novia de Juan; dicha intriga les otorga dimensión propia y les permite adoptar actitudes prescindentes o rebeldes coherentes con sus vidas personales. Marina se niega a quedarse con sus padres y Juan permanece indiferente ante la avaricia de los caracteres.

Las figuras completan el mundo integrado por el o los caracteres y los tipos; elevan a un plano general la problemática particular vivida por estos últimos. En *Los reos* (1908) de Carlos Mauricio Pacheco, Gariola, tomando conciencia de que es un *reo del dolor dirás* "¿Pa qué vía trabajar? A mí se me

y el seductor de turno. Aquellas obras que tienen más núcleos-peripécia por causa de una acción que no puede desenvolverse dentro de un mismo ámbito, exigirán más de un cuadro; en caso contrario, cuando el núcleo-peripécia equivale al desenlace, el cuadro será único.

El hecho de que haya más de un cuadro no significa que, necesariamente, exista un cambio de espacio; en *El organito* y *Don Chicho*, a pesar de los cuadros el espacio es único, ya que el carácter no es tal sin ese habitat y viceversa. En las obras de tres cuadros el intermedio es calle u oficina de calle. Se trata de un espacio-metáfora donde el núcleo-peripécia clarifica el sustrato teórico de la obra. El largo monólogo de Miguel frente a su caballo—*Mateo*—se encarga del análisis progresivo-familia vividos como factores de deterioro y/o humillación: “¡Qué oscuridad... qué silencio! ¡Qué frío! Hay que entrar, amigo (tiritando, desciende del coche con grandes precauciones); ¿cómo? ¿No tambaleo? Me he tomado una botella de anís y no he podido perder el sentido. ¡Qué lástima! Se la ha tomado la paúra. (Suena la bocina de auto. Mateo se encoge como si lo 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.”²⁷⁹ La humillación-sedución está presente de una u otra forma en el núcleo-peripécia del espacio-metáfora; Lucrecia—*Los reos*—acepta la joya que le regala Souza como un preanuncio de su fuga final; somete a Souza a un juego en el que humillar y seducir son los integrantes indispensables. También Gaetano practica el mismo deporte en el segundo espacio-metáfora de *Mustafá*; no vacilará en llegar hasta el máximo de la humillación para que la presa a seducir salga de su escondite. El farolero seduce a Quñones precisamente en este espacio-metáfora, habiéndole de las ventajitas de transformarse en diablo para estafar a los hombres; Quñones comienza con su plan hacia el final del espacio intermedio de *El diablo en el conventillo*. Seducción y humillación son experimentadas también por don Pietro en el espacio metáfora de *Puerto Madero*; gracias a la astucia de los policías disfrazados de obreros, se convierte en involuntario delator de su hijo. Antropofagia y violencia se explicitan en el núcleo-peripécia del espacio intermedio o metáfora del grotesco asainetado de tres cuadros. En *La morisqueta final*, el público antropófago es presentado en toda su animalidad generadora de violencia.

Telón arriba, a un paso del desenlace, el tiempo del grotesco asainetado es el indispensable para llegar a ese final y guarda relación con el núcleo-peripécia, vale decir, que está en función de la intriga. Ésta contribuye a volcar la interioridad del carácter hacia el exterior: la inserta en el tiempo externo. La obra se interesa precisamente por el momento en que el per-

sonaje pasa del tiempo interno al externo; para esto hace falta un lapso muy breve. Don Elías en *Los reos* está enquistado en su mundo interior. Necesita de un hecho ajeno—la huida de Lucrecia—, para insertarse en el tiempo exterior. Cae la careta, coinciden los tiempos y confluyen intriga y acción en un desenlace trágico.

Una primera aproximación al lenguaje del grotesco asainetado permite verificar que el nivel más frecuente es el de la jerga italo-criolla; está adjudicado a una amplia gama de personajes. Esta jerga es más o menos acentuada de acuerdo con que el personaje viva o no según las pautas dictadas por el orden establecido. Dentro de esa aceptación hay distintos grados; en primer lugar el ejemplificado por Miguel en *Mateo*: “Aquí el único que está nocáu soy yo. ¡No puedo más! Tiene que hacer juicio, hijo mío; ya ha pasado la edad de la calestita. Yo, a su edad ya estaba sentado al pescante para ayudar a mi padre. (...) E usted juega, salta e mira la luna, mientras su mamá se muere de tristeza.”²⁸⁰ Un segundo grado, representado por Severino en la misma obra: “Usted está así porque quiere. Es un caprichoso usted. Tiene la cabeza llena de macana usted. Eh, é muy difícil ser honesto e pasarla bien. ¡Hay que entrar, amigo! Sí, yo comprendo: sería lindo tener plata y ser un galantísimo, camenare co la frente alta e tenere la familia gorda. Sí, sería muy lindo agarrar el chanchito e lo vente.”²⁸¹ Finalmente, un tercer grado, en el que encontramos a don Chicho en la obra homónima: “Me vine en mí en seguida. Desposee, estiró la mano, pe darne cinco peso... (con voz lastimera) ‘No señora, de ninguna manera; osté me aconfunde. Yo no arecibo plata’... Se abataó tanto que lo tuve que agarrare... (...) ‘Lo que yo quisiera, señora, é no piquito de pane, súcará, yerba, arró; sonserita, nomasa’ (...) ¿Hola, don Manole, ¡farmachiero! ¡Ah! Mire, ahora va a ire no ñiñore viejito en nombre mío a hasire na compra... Atienda-melo biene, e me lo apunta.”²⁸² Se advierte en estos grados de adaptación un endurecimiento de la jerga que será mayor o menor de acuerdo con la situación del personaje en el contexto social. Aquellos que no aceptan las pautas establecidas—don Chicho—hablan una jerga de difícil acceso; quienes han pactado con ellas—Severino—utilizan un grado más accesible; y finalmente, los que viven de acuerdo con esas premisas sólo conservan una cierta entonación o deformaciones fonéticas que permiten reconocer la jerga, pero su sintaxis es castellana: Miguel.

El coloquial urbano con criollismos se encuentra en menor cantidad de obras. Esto se explica porque este nivel de lengua es propio de un grupo humano en vías de desaparición: el criollo. El payaso de *La morisqueta final*, los habitantes del

Vicente— su silencio: "Hable si es que tiene sangre en las venas, como un hijo debe hablar a un padre... Dígame usted la verdad... lo que hasta los pilletes del barrio saben y escriben con tiza en las paredes".²⁸⁸ Con auditorio y ya sin escapatória, el personaje enfrenta el espejo.

El carácter desarrolla la acción a causa de ese movimiento pendular que signa su trayectoria. Y esa acción aprovecha una sucesión ininterrumpida de núcleos-peripécia para objetivarse, cadena que se enriquece con la presencia de numerosos tipos que, si bien están pendientes de las oscilaciones del carácter desarrollan una problemática personal. En el *grotesco costumbrista de carácter único*, las numerosas vicisitudes que se registran son hechos por medio de los cuales se objetivan las vacilaciones del carácter. En *Los chicos de Pérez*, la esposa parturienta cuyos gritos pueblan el escenario, el postergado matrimonio de Berta, la presencia de la partera, los diversos incidentes entre los hijos de Juan Pérez, la temida visita del casero, las cartas que van y vienen, los pedidos de empleo, el desalojo de la hermana, constituyen la sucesión ininterrumpida de núcleos-peripécia. Pueden ser, en apariencia, independientes de la acción generada por el carácter; por ejemplo, el desempleo de Roberto—el novio de Berta—, poco tiene que ver con la historia personal de Juan Pérez; sin embargo, todas estas situaciones son hechos mediante los cuales se objetiviza la acción, y su desarrollo. En *La donna é mobile*, el descarrado flirtío de Rosalinda con su amante, el silencio y la indignación de Antonio, el desprecio y las indirectas de García son también hitos de los cuales se sirve el carácter para señalar el paso de su acción. Quizá porque al grotesco costumbrista de carácter único le interesa señalar esencialmente el momento *caída de máscara*, la intriga es de final abierto: la fusión individuo-familia no se destruye; Juan Pérez y los suyos se sumirán en el caos. Don Vicente rechazará a su mujer, pero se abrazará a sus hijos. La sucesión de núcleos-peripécia de esta serie de obras está vivida por tipos que atentarán contra la máscara individuo-familia o ayudarán a mantenerla. Antonio en *La donna é mobile*, empleado de la sastrería y protegido por don Vicente, prefiere callar la infidelidad de Rosalinda para no provocar un disgusto a su protector y mantener la cohesión familiar. Berta—*Los chicos de Pérez*— vive con Roberto un noviazgo que sufre diversas alternativas derivadas de la crítica situación económica de su padre, llegando a posponer su boda para contribuir al sostén de la casa.

Las figuras se distinguen por su crueldad con respecto al carácter; preannuncian, mediante palabras o actitudes, la caída de la máscara y ponen en evidencia la mueca. Amadeo—*La donna é mobile*— tendrá como mulella preferida un "Ja, ja, ja,

¡qué plato!" que traducirá la mueca de don Vicente; el casero, la partera, el acreedor de *Los chicos de Pérez* obligan al carácter a asumir actitudes ridículas y humillantes. Las figuras del grotesco costumbrista de carácter único se encuentran en posesión de la verdad y la utilizan como técnica desvalorizadora. Los comedines harán todavía más asfixiante la fusión individuo-familia, en la cual el carácter queda atrapado. Los gritos de doña Eugenia—*Los chicos de Pérez*—, presencia invisible que con su sola voz condiciona a su marido, y los hijos de don Vicente—*La donna é mobile*— quienes al abrazarlo lo invitan a elegir entre la venganza y la familia, cierran la trampa.

En un segundo grupo del grotesco costumbrista encontramos aquellas obras en las cuales la acción está generada por un carácter cuya mueca se proyecta en uno o varios tipos o figuras; son estos tipos o figuras los que permiten leer la mueca que el carácter oculta bajo su máscara. En *Despertate Cipriano* (1929) de Francisco Defilippis Novoa, el carácter aparece con su *Otro yo*—así denominado en el reparto— Bitter Angostura. Cipriano, genio imaginario de las finanzas, muestra su mueca en Bitter, un simple empleado que trata de sobrevivir abandonando toda guimera. Cipriano no admite a Bitter y éste trata de convencerlo de que abandone su fantaseo: "Para juzgarte tendría que ser algo así como tu conciencia, un ser invisible que no te dejara libre un solo momento en tu vida; en cambio, yo dejo que acciones y vivas según tu parecer y sólo me presento cuando realmente es necesario que des máscara atrás a tus macanas: soy el amigo que llega a tiempo para evitarnos un error; el desconocido que pronuncia la palabra justa para darnos la luz en los momentos más oscuros de tu existencia; el otro yo que despierta en los peleros el sentido común".²⁸⁹ En *Los inmigrantes* (1921) de Francisco Defilippis Novoa, Vicente revela su contorsión burlesca por medio de Pascualín, presentado así en acotación: "Es Pascualín un tipo idiota, aunque con cierta lucidez que le permite odiar y amar intensamente, apareciendo de repente como una fiera o como una criatura".²⁹⁰ El próspero Vicente, inmigrante enriquecido y honorable jefe de familia, cobija el gesto ridículo en su propia casa, el lastre inevitable que no pudo abandonar en su país natal; lo seguirá manteniendo a pesar de las oposiciones familiares. No puede desprenderse de él: "En nuestra aldea natal, apareció un buen día este infeliz. (Por Pascualín.) Seguramente la familia, montañeses cerrados, lo echaron al pozo como se echa una cosa inútil para que no estorbe. El pobre se convirtió en el blanco de las pedreas. Yo era el único que no lo martirizaba, que le abría las puertas de mi casa, que lo dejaba echarse y descansar como un perro, y como un

de sus problemas en la fábrica y espera que Adela le sirva la cena; Teresa y Vicente viven una felicidad confortable rodeados de muebles caros; Cipriano asiste al desencanto de su hijo, quien se niega a tomar un café para el que no hay leche; Carmelo discute con rateros el precio de las joyas robadas, ignorante de que la mano sin vida del hijo llamará a su puerta.

Si la intriga es mínima, los tipos se integrarán a ella únicamente en función del carácter. Sin posibilidad de independencia, su relación con el carácter es tan íntimo que le sirven para proyectar su mueca. Esteban, Neca y Radamés, en *Stéfano*; Bitter Angostura en *Despertate Cipriano*; Pascualín en *Los inmigrantes*; todos tienen su razón de ser dentro de la intriga, no tanto porque la protagonizan—intriga casi fantasmal—, sino porque son la mueca del carácter. Existen además otros tipos que, si bien dependen del carácter, no son sus proyecciones, pero resultan inseparables de su historia personal. Los padres y la esposa de Stéfano ocupan gran parte de la intriga de la obra: se manifiestan con respecto al carácter en sus avances y retrocesos antropológicos. Al comienzo de la pieza—*Stéfano*—dialogan Alfonso y María Rosa, padres del protagonista: “*María Rosa*: no m'acompaña. Entra, sale, va e viene e me deja sola hora e hora a esto rincón. En medio de tanto chico molesto, de esta nuera fría... fría, y de ese hijo siempre cansado. *Alfonso*: yo no tengo la culpa de estar acá. Osté ha querido seguir a su hijo predilecto. Ahí lo tiene a su hijo. Se lo regalo. A todo se lo regalo”.²⁸⁸ La actitud de los tipos con respecto al carácter se plantea desde el primer momento. Están ahí porque Stéfano ha querido que estén. Sabino, el padre de Adela—*Los desventurados*—no está allí para contar su historia personal, y es protagonista de la intriga en la medida en que sirve para mostrar la imagen futura de José: a él también lo ha engañado su mujer: “*José*: yo no fui un mal hombre. *Sabino*: yo tampoco. *José*: yo la quería. *Sabino*: yo también. *José*: él era mi mejor amigo. *Sabino*: y ella mi compañera. *José*: la culpa no puede estar en mí. *Sabino*: pero no todos tenemos el mismo corazón... Yo conseguí olvidar”.²⁸⁹ Andresito—*Los inmigrantes*—es utilizado para acentuar la máscara y la mueca del carácter. Acepta a Vicente, pero no a Pascualín: “*Vicente*: Pascualín es como un padre para tí. *Andresito*: pero no es mi padre. *Vicente*: por fortuna. Me entristece tu falta de cariño y me asusta pensar que mañana pudieras portarte así conmigo”.³⁰⁰ Negando la mueca, precipita el drama. En *He visto a Dios*, Gaetano y Nuncia sirven al carácter para explicitar la transformación máscara-mueca. Encabezan la galería de tipos aquellos que, entrecortados al carácter en el núcleo-peripécia fundamental de la intriga, provocan la caída de la máscara.

La misma suerte corren las figuras del grotesco costumbrista de carácter único con proyección: el Vendedor de Biliás—*He visto a Dios*—y Eulogio—*Los desventurados*—son la clave del carácter en tanto funcionan como su mueca. Existen asimismo las figuras que ilustran formas de vida: si se descompone una realidad en sus elementos primarios apuntando a formas de vida de un grupo social detectable—la pequeña burguesía—, resulta lógico que las figuras se encarguen de objetivar ese muestreo. Los rateros, Chicho y la vecina—*He visto a Dios*—, el mismo Eulogio—*Los desventurados*—, las dos parejas María/Benedetto y Rosa/Sinfonso—*Los inmigrantes*—, los empleados—*Despertate Cipriano*—, se encargan de esa tarea. Estas figuras, que ilustran formas de vida, se relacionan con el carácter en tanto acentúan su máscara y hacen lo posible para que no desaparezca. Los comodines no existen porque la condensada tensión dramática los rechaza.

El grotesco costumbrista, ya sea el de carácter único o el de carácter único con proyección se distingue por un manejo singular del espacio. En aquellas obras en las que no hay cambio—*Stéfano*, *La donna é mobile*, *Los desventurados*—, todas de dos cuadros, los caracteres identifican familia y habitación y, por consiguiente, al sentirse indisolublemente ligados a la primera, se sentirán también fusionados al segundo. El habitat que presenta *Stéfano* no es sólo el de la familia: es también la posibilidad de la obra triunfal nunca escrita, es el rincón al que llega para morir y en el que ha vivido soñando con la sinfonía propia mientras corrige las ajenas. Siempre que ese habitat exista, la posibilidad de la obra genial seguirá en vigencia. El atril, la pieza, son Stéfano, así como su familia también lo es. Sucede lo mismo con don Vicente y su sastería: ha vivido para ella, es decir, ha vivido para su familia. Negocio y familia, habitat y personajes, se encuentran fusionados al carácter con la misma intensidad. José convierte el habitat en un templo donde la libreta de ahorro se adora como a un ícono en el aparador familiar. Es en este comedor donde José divaga y hace sus proyectos de casa propia y de vejez tranquila, es allí donde Adela le sirve de compañía. Si un elemento de la unidad habitat-familia se disloca, el castillo de naipes se desmorona. Rosalinda y Adela—*La donna é mobile* y *Los inmigrantes*, respectivamente—engañan a sus maridos; Stéfano pierde su empleo: el habitat es ahora un medio asfixiante. Si no hay cambio de espacio se debe a que el ambiente ha sido vivido por el carácter como un paraíso que repentinamente se convierte en inferno: aquí se acaba la obra.

En las obras donde existe cambio de espacio, los caracteres sufren el ambiente como un lugar insoportable. En *He visto a Dios*, *Los chicos de Pérez*, *Los inmigrantes* y *Despertate Ci-*

Los desventurados, Eulogio se refiere a esa maldad de los objetos inanimados: "A mí ya no me está gustando la fundición. La barra sale hecha acusas del horno y pasa por delante de uno como una espada. No da tiempo ni a contartas siquiera. ¡Plaff! Esta tarde llevaba contadas diecisiete de mi lado, cuando veo que del otro horno salía otra. Iba a contar dieciocho, cuando Pepe me gritó: '¡Guarda!' Y... válgate el cuerpo y la vista".³⁰⁴ La forma de narrarlo —texto— y la imagen que crea —también texto— pueden provocar hilaridad; pero el contexto apunta a la inequívoca alienación del obrero. Puede ocurrir que, a la inversa, los objetos se conviertan en víctimas del carácter, quien los ve como testigos de su fracaso, y como los testigos, aunque sordos y mudos, siempre molestan, se los elimina. "Stéfano: Bueno día, su señoría... mantantirulirlá (...). ¡Mólvide la yave... E no sé adónde (Al apoyarse a la mesa, abandona la que trae): "¿Qué quería su señoría?... Mantantiru... (Se le engancha un pie en una pata de la mesa. Intenta desenlazarse calmosamente, pero debe recurrir a la violencia. Volta un manubrio imaginario)... ¡lirulá. (Se queda contemplando la lamparilla de su mesita. Le sonríe sarcástico, la amenaza; le pregunta, con las puntas de los dedos apretados en alto.) ¿Qué quiere... sigue iluminando al muerto?... (La odia; va a arrojarle su sombrero... pero le dedica el canto.) "¿Qué quería su señoría?... (Obsequioso.) "Mantantirulirlá". (...). (Al pasar, y por el centro de mesa, que estará donde convenga.) ¡Qué gana le tengo a este florero!... (Le sonríe, lo mira de soslayo; se aleja.) Siempre le tuve gana. Hace doce año que lo veo. Siempre ayí, nel medio, esperando. ¿Qué?... (Se quita el gabán. Es fatal; romperá el chisme.) Es mucho. Le he tenido má lástima que a un hijo. "¿Qué quería su sueño?... (El centro se hace añicos; crece su furor.) Y a esta araña, también... No; aqueya... aqueya. (Se dirige a la de la izquierda, afanoso.) (...). (Con el sobretodo no deja cosa sobre la mesita.) ¡Oh, qué piachere! (...). ¡Aire! ¡Aire! (Una silla hace cobriolas) ¡Oh!...³⁰⁵ El texto palabra-situación es cómico *per se*: un marido borracho que vuelve después de una juerga y se siente liberado gracias a la ayuda del alcohol. La historia personal —contexto de Stéfano— es lo que carga de dramaticidad al signo que, de esta manera, se vuelve grotesco. En una vuelta de tuerca final, los objetos se vengarán de la anterior agresión de Stéfano, impidiéndole una muerte decorosa: "(...). No puede erguir la cabeza; su peso lo tumba; cae de bruces, con las rodillas en el suelo. Se hace daño, adentro. No puede sacar el pie enganchado a una pata de la mesa. Sonríe. (...). (Muere. Stéfano libera el pie. Se vuelve cara al cielo)".³⁰⁶ Las situaciones —como los objetos— integran el signo ambiguo denominado grotesco. "Carmelo: (...). (Se apaga

la luz. Carmelo, sobreecogido de espanto, trémulo) ¡Dio! (Seguido por una estela de luz, Victorio, vestido de Padre Eterno, tal como la imaginación popular lo viste: barba blanca, manto blanco, larga cabellera blanca. Avanza lentamente ante la mirada atónita de Carmelo que vuelve a hincarse. Golpeándose el pecho con un ferroz inesperado en él. El fantasma se detiene a distancia, sobre el foro extiende la diestra hacia el hombre y espera su palabra. Se oye claramente la respiración afanosa del viejo y su voz se articula débilmente): ¡Dio! ¡Dio mío! (...). (El fantasma de Dios, ahuecando la voz y tratando de infundirle autoridad, aunque sin borrar su dejo, habla). *Fantasma*: ¡Carmelo Salandra!"³⁰⁷ El texto remite a una situación cómica-lugar común: una sesión de espiritismo, tan perfecta que el médium hasta se ha adueñado de la vestiduras del espectador. Pero el contexto-dolor-soledad-desesperación de Carmelo, vuelven dramática la mentada sesión espiritista. El signo ambiguo, en el grotesco costumbrista, contribuye a la tragicidad mediante la presentación de situaciones en las que se agreden personaje-objeto o personaje-personaje, sobre la base de un código de leyes propias, una de las cuales —quizá la más importante— reside en la fusión individuo-familia-habitat. La crisis de esa fusión es objetivada mediante el signo cómico/texto, dramático/contexto: grotesco.

El nivel de lengua sobresaliente en esta serie es el coloquial urbano; en *Los desventurados*, *Despertate Cipriano*, *La donna é mobile*, la mayoría de los personajes utiliza un lenguaje coloquial que denominaríamos contemporáneo y porteño: puede ser temporal y espacialmente ubicable y aparece ya consolidado, porque carece de vacilaciones. "Rosálinda: ¡Muy bonito! Quiere decir entonces, que si mañana, A o B te dijeran que han visto a tu mujer en cualquier parte, del brazo... de Amadeo, pongo por caso, para vos ya sería lo suficiente para que me armaras una tragedia dudando de mi cariño? Muy bonito... Bueno, pues, ya que tenés tan poca fe en la pobrecita de tu mujer, que se afana y trabaja todo el día como una burra, será mejor que arreglemos nuestras cosas de intereses, pongamos los chicos pupilos y nos separemos amistosamente... Y cada cual a vivir como le parezca."³⁰⁸ A ese lenguaje coloquial se añade la jerga, que en el grotesco costumbrista muestra la tendencia del inmigrante a asimilarse al medio; por este afán de asimilación, la jerga de esta serie desaparece en personajes como don Vicente, Antonio, Teresa en *Los inmigrantes* y Juan Pérez en *Los chicos de Pérez*, dejando como único rastro una leve entonación. Y si persiste en aquellos personajes integrados al medio —Stéfano, Vicente en *La donna é mobile*— lo hace mediante las deformaciones fonéticas. El nivel más cerrado de jerga corre por cuenta de los que viven ajenos al medio: los