

EL “GROTESCO” EN LA ARGENTINA

Puede estimarse el “grotesco” como una especie teatral que nace en Europa hacia 1916, aunque sus rasgos esenciales se anuncian ya en alguna pieza de fin de siglo. Esta especie es, en realidad, manifestación de la angustia engreñada por el estado espiritual de una sociedad que vivió la crisis anterior a la guerra de 1914, crisis que se agudiza durante y después de esta guerra. Silvio D’Amico, en su obra *Il teatro dei fantocci*, dice: “Para nosotros este llamado “grotesco” es un fenómeno de un arte en descomposición, de una sociedad y de un mundo en descomposición”. Los autores de post-guerra tienen una “natural incapacidad para la risa, para la bella risa franca y desinteresada de nuestros viejos autores”. Los nuevos comediógrafos se esfuerzan por plantear de manera distinta las situaciones teatrales ya mil veces tratadas; y esto lo consiguen, según opina el autor citado, ya sea forzando algunos elementos, como en el caso de Chiarelli, sea descomponiéndolos, como en el de Antonelli, sea resumiéndolos en síntesis violentas, como en Rosso di San Secondo, o sea deformándolos, como en el caso de Pirandello. En general, el “grotesco” involucra hondo pesimismo frente a la vida y a los valores.

La designación de “grotesco” aparece por vez primera exactamente en 1916, año en que se estrena la obra de Chiarelli *La maschera e il volto* —*La máscara y el rostro*—, escrita en 1913; pieza que su autor clasifica como “grotesco in tre atti”. Respecto a esta pieza expresa Adriano Tilgher en su

libro *Studi sul teatro contemporáneo*: “Es un grotesco típico conducido sobre una línea de exageración y deformación caricaturesca que se mantiene desde la primera a la última escena con un exquisito sentido de la proporción, a pesar de la complacencia con que Chiarelli se ha dejado ganar por los motivos farsescos”. La máscara —que simboliza la vida exterior, social— oprime al pobre rostro que sufre y soporta la máscara rígida. El rostro es la vida íntima y verdadera, el yo profundo, sin concesiones a lo convencional. El rostro arroja por fin la máscara, en un deseo irrenunciable, irresistible, de liberarse de las exigencias de la sociedad, de las leyes, de los amigos. Hay una función firme y prieta entre la farsa y el drama, entre lo cómico y lo trágico. José María Monner Sans, en su obra *Pirandello, su vida y su teatro*, dice: “Si con la designación de “grotesco” quiere individualizarse una especie diversa de otras anteriores, aunque con ellas relacionada en la historia del teatro —tales el drama inglés isabelino, la tragicomedia española, el drama romántico, el drama realista—, su principal rasgo definidor ha de hallarse en la simultaneidad de lo trágico y lo cómico. Simultaneidad importa fusión”.

“La esencia del grotesco está, dice Tilgher, en la representación de la contradicción advertida, experimentada y, en fin, superada de la máscara y el rostro, de la idea exterior, social y de los sentimientos íntimos individuales, del yo superficial y del yo profundo, de la espontaneidad y de las ficciones sociales. La máscara trata de adherirse y deformar la personalidad y se produce una lucha entre una y otra, hasta que la primera termina por ser destruida.

Gino Gori, en su obra *Il grottesco nell'arte e nella letteratura*, explica el “grotesco” como una especie que no implica comicidad pura, ni humorismo, ni caricatura, ni sátira, sino todas estas cosas juntas, una síntesis que posee una suerte de absurdidad, de extravagancia y de irrealidad.

Expresa Atilio Dabini al respecto: “la novedad consiste

en que tales máscaras recubren, en el grotesco, a personajes modernos, de los cuales adoptan la fisonomía y las maneras. o sea ocultan a seres humanos cuya índole suele no corresponder a la fisonomía exterior; y el drama o la tragicomedia nace cuando esa no correspondencia se hace conciencia; entonces aquella índole descompone la máscara y revela el verdadero rostro, que es expresión del yo genuino, espontáneo, de la verdadera personalidad del hombre”.

Al nombre de Luigi Chiarelli, es necesario agregar en Italia, el de Luigi Antonelli, con su obra más representativa, *El hombre que se encontró a sí mismo*, “mezcla de realidad y fantasía, de ironía amarga y de lirismo nostálgico” —para decirlo con palabras de Guido Ruberti— donde se encuentra fusión de elementos contrastantes como en *La maschera e il volto*. Tuvo el “grotesco” en Italia numerosos cultores; entre ellos, Enrico Cavacchioli, con *Quella che t'assomiglia* (1919) y *L'uccello di paradiso* (1919); Rosso di San Secondo, con *Marionette, che passione!*; y, en otro plano, Carlo Veniziani y Filippo Surico. Esta especie teatral se difundió allí por los años 1916 a 1930 y fue también cultivada en diversos países europeos.

En la Argentina, en la tercera década del siglo, el “grotesco” tiene representantes cuyas producciones —no claramente clasificables en todos los casos— ofrecen interés. Conviene considerar, al tratar estas obras, dos aspectos: uno, referente al tema; otro, a los recursos empleados para obtener el efecto y las características del “grotesco”.

Armando Discépolo es uno de los nombres más citados cuando se habla del “grotesco” en nuestro país. Cinco de sus piezas, *Mateo* (1923), *Stéfano* (1928), *Cremona* (1932), *Relojero* (1934), *El Organito* (1925), en colaboración con su hermano Enrique Santos, son dignas de ser observadas desde el punto de vista del tema y de los recursos empleados.

Un fondo amargo, una visión pesimista del mundo, proyectada desde un núcleo intenso y apretado: la familia. Esa

lucha sórdida por el pan diario, esa incomprensión que rodea la soledad de los padres, ese olvido de las nociones de moral y respeto por parte de los hijos, y sobre todo, esa persistente búsqueda de la armonía del hogar, perdida irremediamente a causa del hambre y las necesidades materiales.

Así, en *Mateo*, así en *Stéfano*, así en *Relojero*, así en *El Organito*. En esta última obra es más dura la situación, porque el hogar, si así puede llamársele, es más sórdido, y la miseria, no ya material, sino moral, es más profunda. Pero en todos ellos, el núcleo alrededor del cual se teje la acción y se anudan las lágrimas y la risa, es uno: la familia. La familia desintegrada por falta de lazos de amor y de bienestar material es un claro exponente de la disolución social a que se aludió antes, como factor fundamental originario de esta especie teatral, que es manifestación de sociedad en crisis.

El tema de la familia en quiebra espiritual, producida muchas veces por la miseria moral del padre, puede ser señalado en el teatro argentino desde Sánchez. *En familia* es su representante más significativo. Dice Adriano Tilgher en su obra citada: "Los autores de grotescos ven casi exclusivamente el lado negativo y destructivo de la lucha, en que la vida aparece como una potencia ciega y cruel que no edifica sino que abate, o a la cual es en vano asignar un fin o una meta".

Amargos y desilusionados, los llamados "grotescos" de Discépolo, se apoyan también en una sociedad que se resquebraja. "Muchos de los personajes de estas piezas son europeos llegados a Buenos Aires con iluso caudal de esperanzas o empecinados que se atan a débiles perspectivas futuras", anota Juan Carlos Ghiano en su prólogo a *Tres grotescos de Discépolo*.

El D. Miguel de *Mateo* es honrado y trabajador. Vive aferrado a su realidad interior, en permanente oposición a la realidad externa. Su coche de caballos es su medio de vida; en él fija su mundo, sus posibilidades, y odia la

otra realidad, el automóvil que llega y desplaza —progreso y empuje— al viejo coche de punto. Las noches crudas lo ven temblar en el pescante; los amaneceres invernales lo envuelven en un regreso cruel al hogar sin recursos. Sus hijos no lo respetan porque él no les da bienestar, y porque lo ven, miserable y vencido, trampeándolos en lo que ellos consideran lo justo: su derecho a comer, su derecho a vestirse. Por fin, honesto y puro, pero desesperado, acosado por la miseria, se deja envolver en la aventura delictuosa. Con su pobre coche despreciado por el público, en una noche de invierno, debe servir de cómplice en un sucio negocio. La escena en que D. Miguel, con su viejo caballo y su antiguo carricoche, espera, a las dos de la mañana, herido por un frío cruel, a los ladrones que habrán de traer lo robado para que él los lleve, es de hondo contenido dramático. El miedo, un miedo terrible, se apodera del pobre viejo. La espera. El frío. El lejano silbido del vigilante que taladra la noche. En medio del espanto se repite a sí mismo la frase que su compatriota, Saverio —que es quien le ha proporcionado el negocio— le espetó ante la negativa de complicarse en un trabajo deshonesto: “Hay que entrare”. Es decir, hay que entrar en la delincuencia, sin escrúpulos superfluos.

La escena es dramática y está, sin embargo, fusionada con lo cómico. Una piedad inmensa despierta el personaje; pero una piedad donde se mezcla la risa.

Ahora bien; el resorte infalible de esta risa es el lenguaje con que D. Miguel expresa su miedo. También en las demás escenas de la pieza se obtiene la comicidad mediante el lenguaje, ya que las situaciones son, en su mayoría, de auténtica dramaticidad. Dramática la reflexión entre sollozos, cuando en la noche aquella, al decidirse a abandonar la empresa delictuosa que no condice con su natural honesto, exclama: —“Y mañana... ¿cómo comemo? ¡Hay que entrare!”, en una gradación ascendente de dolor irreprimible ante su indignidad. Un grito se le escapa: —“¡Figli! ¡Figli!”.

Ahí está la explicación de su delito: “Cuando se echan al mundo hay que alimentarlos... de cualquier manera”.

En efecto cómico se logra, pues, más que por la esencia misma del asunto, por el lenguaje y los gestos; a veces, por los recursos del atuendo de los personajes —la galera que al finalizar la obra se prueba D. Miguel, cuando ya lo lleva la policía—. Si se compara el ajustado enlace que ofrece el asunto de un grotesco de Pirandello —*Pensaci, Giacomino!*, por ejemplo—, se verá que los grotescos de Discépolo basan su condición de tal, más en lo externo que en lo íntimo y esencial.

Stéfano es el drama del fracaso; de la impotencia para la anhelada creación artística y de la impotencia ante la vida. Stéfano ha sido una promesa de músico, primer premio en el Conservatorio de Nápoles. Ha ido hacia abajo: por piedad, no se lo dicen, pero ya está demás para la música y para su propia familia. Es aquí otra vez la familia y el desastre familiar el tema del “grotesco”. Las situaciones dramáticas, hasta la de la muerte, están enredadas en el lenguaje cómico o en el gesto que provoca la risa.

Stéfano es el padre frente a los hijos, hostiles, indiferentes, esta vez más hostiles porque el mismo padre se ha creado su soledad, el muro infranqueable.

Esteban —“Ya lo sé. ¿Lo he culpado de algo a usted? No. ¿De qué se defiende? ¿De lo que no hace; de lo que no puede hacer? Nadie tiene remedio para el dolor ajeno. El sufrimiento pasa cuando se ha sufrido. Ya lo sé. Yo estoy pasando el mío, ¿y qué? Todo lo que usted sabe yo lo sé; e además todo lo que no sabe e tiene que aprender, e nadie puede enseñarle, ni yo... que no existo”. Puede ser señalado aquí un esbozo del problema ontológico.

Esteban —“Padre, usted no alcanza a ver bien qué penas oculto, qué amores alimento, qué aspiraciones me afanan, qué porvenir construyo. Usted no me conoce, no sabe quién soy; no puede comprenderme”. Claramente se expresa la in-

comprensión, la soledad entre dos generaciones que se suceden y que necesariamente, irremediamente, están separadas y distantes.

Relojero también trata el tema de la familia desquiciada. Otra vez el sacrificio de la propia dignidad, la aceptación de la situación equívoca de la hija que vive con un hombre rico y del cual proviene el bienestar de todos. Cruel dolor ante la propia miseria moral. Y el desenlace trágico: el suicidio de la hija.

Véase el final de los tres grotescos: la cárcel en *Mateo*, la muerte en *Stéfano*, el suicidio en *Relojero*. Pero en todas ellas, la reflexión sobre el ser, la reflexión del hombre sobre su destino. Y siempre el desacuerdo entre lo externo y lo íntimo, entre la aceptación de las situaciones aparentemente salvadoras (*Mateo*, *Relojero*) y lo que se es verdaderamente; la protesta del yo íntimo ante el yo externo.

El tema del ser en *Relojero* se presenta repetidamente. Nené, la hija, siente su propia existencia, siente que es. —“¿Cómo podría explicar lo que siento? Imposible. Me parece que soy gigantesca”. Lito dice a su hermano: —“Si vos no sabés quién sos ¿qué culpa tiene nadie de ello?”. Y siempre la barrera infranqueable del ser, que no puede entregarse, porque es, en última instancia él mismo, y está irremediamente solo. Dice Lito, el hijo estudioso, en *Relojero*: —“Más generoso y más útil sería que un padre diese al hijo la suprema alegría de entenderle, la suprema alegría de no condenarle a imitación. Porque se nace para algo más. Yo no soy un árbol que forma parte fatalmente de un paisaje inmóvil en el espacio y en el tiempo. Soy un ser lanzado, independiente, con movimiento propio, que vuela, se transporta y gira atraído por fuerzas cósmicas de la que soy único centro; que ama, aspira y sueña y quiere realizar sus amores y sus sueños a su manera”. Esa necesidad de afirmar la propia personalidad, de ser, está claramente expresada. Ante su hermano Andrés, que burlescamente dice: —“Yo quisiera ser, él

quisiera ser, nosotros quisiéramos ser, todos quisiéramos ser”, él afirma, rotundo: “Y seré”. Proclama así la necesidad angustiada de ser, contra ese grito doliente que trasunta, en el decir de Roberto Giusti, “la filosofía amarga de la frustración, de las ambiciones y esfuerzos humanos”, que envuelve el teatro de Discépolo.

En esta pieza, la reflexión sobre el problema ontológico y axiológico, a través del tema de la personalidad y el de la conducta de hijos y padres está desarrollado con habilidad, pero casi sin resultado cómico, resultado que sólo logra por el juego de palabras. La intención del autor, sin embargo, está clara. Cuando Irene pregunta a Daniel: “¿Reís o llorás?”, éste le responde: —“Las dos cosas. Como ocurre siempre... a todos”.

En *El organito*, la situación anotada sobre la quiebra moral de la familia está acentuada con las más negras tintas. El tono de insolencia de los hijos, fruto del ambiente y de la baja condición moral del padre, es aquí más cruel, más áspero. El ambiente es miserable. El organito, la limosna, el viejo, la cotorrita de la suerte, la madre vencida, resignada, el hijo lustrabotas, el otro hijo, aprendiz de jugador fullero, la hija bonita, en flor, promesa peligrosa. El hijo ha sido enseñado por el padre a pedir limosna —epilepsia, mentidos defectos físicos—. Las respuestas irrespetuosas de los hijos se cruzan como latigazos, breves, insultantes, cómicas y crueles. Agréguese a esto que la miseria es más moral que material. El padre tiene dinero; lo guarda celosamente como un avaro, y los hijos, hambrientos, rotos, lo saben.

Los asuntos de las obras citadas pueden encuadrarse dentro de un tema: la disolución social, a través del núcleo de la familia.

Este tema de la familia en quiebra moral y esta obtención del efecto cómico gracias a recursos de lenguaje más que al asunto mismo, es característica muy común en el llamado “grotesco” criollo. En efecto, salvo algunos casos, se

verá que, generalmente, la situación es dramática —como en los ejemplos de Discépolo— con tendencia al desenlace trágico o grave; y la comicidad se logra por la gracia indudable del lenguaje, como en el caso de *El organito* y *Mateo*, o por ingeniosos juegos de palabras, como en *Relojero*.

En una obra de Defilippis Novoa, *He visto a Dios*, a la que su autor califica de “misterio moderno”, y que fue estrenada por la compañía de Luis Arata en 1930, puede ser señalada la presencia de un personaje de “grotesco”. Carmelo, inmigrante italiano, dueño de una joyería y relojería, es avaro y egoísta; guarda su dinero para el hijo, la única persona con quien es generoso. Una noche, el hijo es muerto en una riña; a Carmelo se le quiebra la vida y pierde la razón esencial de su existencia. Otra vez el lenguaje consigue seguros efectos de comicidad, aún en los momentos más dramáticos. Victorio, un compatriota empleado suyo, urde una manera de sacarle provecho: disfrazado de Dios —barbas y cabellos blancos— visita todas las noches a Carmelo. Este, que ha conversado mucho con un vendedor de Biblias, se siente tocado por la gracia, y espera ansioso la visita diaria de Dios. Hasta que una noche se descubre la superchería, porque cuando el falso dios le ordena que deposite todo su dinero sobre el mostrador, aparece el vendedor de Biblias, y enciende la luz. Todo se descubre. Pero he aquí lo importante: se desmorona la ilusión de Carmelo, se derrumba su dios. Lo señalable es que el dolor se produce más por la pérdida de la ilusión que lo alentaba que por el engaño de que ha sido objeto. Tanto es así, que no reacciona contra Victorio por su mentira, por su ambición y su delito, sino porque ha destruido su sueño. Deja el negocio a sus voraces compatriotas y se va a buscar a Dios. Va a buscarlo dentro de sí mismo, de su propio corazón, ahora que está libre y solo, sin ataduras materiales. La inquietud metafísica tiene un sesgo grotesco. El efecto cómico se logra también con el recurso del lenguaje agringado, el contraste entre la frase seria y el gesto ridículo.

lo. Cuando Carmelo dice, haciendo el balance de su desgracia: —“¡Basta!, ¡se acabó el mundo!”, el autor acota: “(Lo dice sinceramente, pero adopta una pose ridícula)”.

En esta pieza el asunto tiene contenido grotesco. Hay fuerte contraste entre lo trascendente de la inquietud metafísica del protagonista y la ridícula realidad externa del personaje que encarna a Dios.

Defilippis Novoa se siente también, como Discépolo, atraído por el tema de la familia. Caracteriza al hijo por quien Carmelo se sacrifica, como un perdulario sin trabajo y sin nobleza, dado al juego, con un no disimulado desprecio por el padre. Ya en 1925, había escrito *Tu honra y la mía*, obra que interesa especialmente, por ser representativa del tema de la personalidad; pero que, además, atrae en esta consideración del grotesco, porque su protagonista, Zurmarán, es un personaje que mueve a risa y a piedad al mismo tiempo. Es oportuno recordar la situación planteada en el primer grotesco italiano, *La maschera e il volto*. La máscara oprime al rostro, hasta que llega un día en que el personaje arroja la máscara —es decir, lo exterior, lo convencional, lo social— para ser él mismo, el rostro, lo íntimo, lo verdadero. Zurmarán, frente al hijo, y ya descubierto, arroja también las apariencias y grita su verdadero yo.

Entre los autores de “grotescos” más representativos por la índole de sus piezas, por la esencia de los asuntos tratados, están César Bourel, Rafael Di Yorio, Carlos Goicoechea en colaboración con Rogelio Cordone.

Un estornudo... 2... 3, se titula una obra de César Bourel, estrenada en 1928, calificada por su autor como “grotesco realista”. Desde las primeras escenas se percibe la intención del autor: “Esto es trágico, profundamente trágico”, dice Marcelo, y agrega Eduardo: “Trágico y grotesco al mismo tiempo”. Y aún se especifica más: —“Consuélese Ud. Zulema, y escuche la historia más trágica y risible que ha podido vivir un corazón humano”. El asunto es aquí grotesco. La

dulce novia, largamente esperada y soñada, se resfría la noche de bodas; el resfrío degenera en pulmonía. Sobreviene la muerte. De un lado de la escena se adivina la cámara nupcial; del otro, la capilla ardiente. La posible felicidad y el dolor, mezclados. El marido, en su angustia, se deja consolar por las amigas de su mujer, y, llevado él por ese amparo, y ellas por su necesidad de protegerlo, conciertan, casi sin darse cuenta, citas inmediatas. El personaje central, con sus fuertes contrastes de conducta, desconcierta; ¿es real ese dolor que permite semejante actitud? El final confirma el carácter grotesco del asunto. A la casa traen, entre otras cosas pertenecientes a la amada muerta, una valija. Y el marido, cuando lee diversas cartas que allí encuentra, se entera que la pureza sin mácula de su novia no había sido más que una cruel mentira y una dulce ilusión.

Esta pieza, que tiene muchos momentos reideros, no conseguidos por el andamiaje verbal, sino por la esencia del asunto, podría citarse como un grotesco auténtico. La mentira hace más grotesca la espera de la felicidad y el dolor de la muerte. El fondo verdadero —el rostro de la mujer— y la máscara que lo recubrió durante el noviazgo, son dos términos antitéticos que configuran, junto con los dos contrastes señalados en la conducta de él, la esencia de este “grotesco”.

Rafael Di Yorio es autor de una pieza que puede también estimarse como “grotesco”: *La juventud de Lorenzo Pastrano* (1931). En el fondo, el asunto es semejante al de *Jazz*, de Pagnol. El hombre que, en su madurez, encuentra, después de una vida de trabajo y lucha, al lado de su esposa e hijos, la atracción irracional que rompe vallas y vence obstáculos, obligaciones, reflexiones morales, para dar satisfacción a un instinto que es más poderoso que toda su vida anterior. La juventud no vivida reclama sus derechos y se venga de la placidez que se vivió a destiempo. —“No sé. Es una cosa que no la puedo resolver. Yo, ahora que hablo con usted, sé que tengo cincuenta años, que soy un viejo cascote, con

mujer buena y con nietos... Cuando veo a la otra me olvido. Es una cosa que no me puede entrar en la cabeza". La pasión de Lorenzo Pastrano, que tiene una explicación psicológica clara, es grotesca. El dolor que causa a su esposa, la conciencia que él tiene de ese dolor, y ese incontenible, irracional y poderoso empuje que lo lleva a la muchacha de veinte años, de quien no puede prescindir, unidos a la ridícula situación de su vejez sin atractivo, constituyen la esencia del grotesco. Esta vez no se ha logrado el efecto solamente con el absurdo lenguaje agringado —al que difícilmente renuncian nuestros autores— sino que personaje y conflicto son de naturaleza grotesca.

Nuevamente se presentan violentos contrastes: una vida honrada, irrenunciables exigencias morales, y otra vida intimísima, subconsciente, por él mismo ignorada, que se venga en un solo minuto y echa por tierra toda la otra vida, larga y sólidamente vivida.

A Rogelio Cordone y Carlos Goicoechea corresponde una obra con auténtica significación de "grotesco". Estos autores, a quienes pertenece la traducción del "grotesco" de Pirandello, *¡Pensaci, Giacomino!*, estrenan en 1928 la pieza *Tuyo hasta la muerte*, que ellos califican como "historia de una pasión grotesca". La risa y la congoja no se alternan, sino que coexisten en las diversas situaciones que tienen lugar debido a la pasión grotesca concebida por el hijo de un modesto jardinero hacia la niña de la casa; silenciosa, sincera y permanente pasión a través de los años. Cuando la mujer amada, después de mucho tiempo, enviuda y queda en la ruina, él, que ha dedicado toda su vida a enriquecerse para merecerla algún día, va a buscarla, y ante el desconcierto y la sorpresa de ella, le dice quien es. Le declara su inmovible pasión absurda y le ofrece la recuperación de su bienestar. La situación es grotesca; el personaje, tosco y rudo, que solicita la mano de la mujer que empezó a amar treinta años antes, es grotesco también. Produce risa y pena a la vez. Y

la esencia misma de esa pasión tiene una cara ridícula, que se funde con la otra, generosa y noble.

En este comentario sobre el “grotesco” en la Argentina, conviene citar la pieza de Juan Carlos Ghiano estrenada en 1959, *Narcisa Garay, mujer para llorar*. Y es conveniente citarla, pese a que su autor la clasifica como tragicomedia, porque está vinculada, en su íntima esencia, con el “grotesco”.

En un anterior trabajo sobre el sainete nacional tratamos de señalar los elementos que *Narcisa Garay*... posee del sainete, ya sea porque el autor haya tenido la intención de satirizar esta especie teatral, o bien porque se sintió atraído por ella sin proponérselo. Pero, evidentemente, la pieza participa de la naturaleza del “grotesco”, ya que la vida amarga y cómica de Narcisa y las circunstancias reideras que rodean a la muerte, que en varias ocasiones ronda por la escena, dan a la obra un marcado carácter dramático y farsesco, en íntima y apretada fusión.

Permítasenos transcribir de nuestro trabajo, antes citado: Narcisa es un personaje de “grotesco”. Su rostro más auténtico no está bajo el pañuelo negro con que sinceramente —no debe olvidarse aquello de que máscara y rostro no son al principio independientes— ha amparado su luto. Su rostro auténtico está después de la escalera de caracol, cuando regresa sola una tarde de domingo, y sube y se quita el pañuelo y se viste la ropa clara y provocadora... “Io non voglio piu rendere conto a nessuno della mia vita, alla società, agli amici, alla legge, niente, basta”, son las palabras de rebelión de Paolo en *La maschera e il volto*. Narcisa no quiere tampoco rendir cuenta a nadie de su vida y termina con el luto y la tristeza, triunfante su sentido vital. La esencia del grotesco está, señala Tilgher, en la contradicción entre la espontaneidad vital y las ficciones sociales.

Las dos hermanas son personajes dramáticos en su desesperada soltería sin amor. Comentarios con reminiscencias de coro clásico, van dando el tono de la tragedia cómica. La

farsa las olvida. Ellas permanecen puras, incontaminadas, altas en sus torres de sueños —ajados, perdidos— símbolos de la vida fracasada y pálida, dolorosamente pura, donde se angustian las tardes de domingo, monótonas, iguales, sin sobresaltos. En el fondo envidian a Narcisa, pese a la proclamación de sus virtudes estériles. Son personajes decepcionados, ansiosos, que ven pasar la vida sin vivirla, con la conciencia de su desesperanza, soñando todavía con el amor, ya con la piel quebrada, y sin frescor en los labios, que se dejan ganar por el lirismo romántico de la muerte, mientras tejen altas elegías triunfantes del olvido. La comprobación de lo efímero del duelo con que Narcisa adorna su llamada viudez, les produce un dolor sin límites, un dolor que tiene la medida del sentido que había cobrado para sus vidas marchitas el mito que tejieron sobre el amor perdurable y triunfante.

Merecerían ser citadas, entre otras, una pieza de César Bourel, *Chi lo sa* (1924); *¿Quién es el loco?* (1931), de Rafael Di Yorio; *Usurero* (1931), de Muello y Segré, que ofrecen definidos rasgos de “grotescos”.

Podrían ser señalados, en síntesis, caracteres comunes en el “grotesco” nacional: 1º El tema centrado, en general, alrededor de un núcleo, la familia en crisis; 2º La utilización de recursos tales como el lenguaje y la mímica para obtener efectos de comicidad; 3º: La tendencia a la nota trágica final, que también caracteriza al sainete criollo; 4º: El acercamiento al “grotesco” por el camino del sainete —muy señalable en Armando Discépolo— acercamiento que se explica claramente si se tiene en cuenta la nota específica del sainete criollo: su sentido trágico, que se da en alternancia con la nota cómica, no como en el caso del “grotesco”, en íntima y apretada fusión.

BIBLIOGRAFIA

- BOUREL, César, *Un estornudo... 2... 3...* (En: Bambalinas, Buenos Aires, 30 de enero 1926).
CASTAGNINO, Raúl, H., *Doble ejercicio de crítica evolucionista*. (En: La Prensa, Buenos Aires, 1 nov. 1959).

- D'AMICO, Silvio. *Il teatro dei fantocci*. Firenze, Vallecchi editore, 1920.
- DABINI, Attilio. *Apuntes sobre el teatro italiano: "El grottesco"*. (En: La Nación, Buenos Aires, 1957).
- DISCÉPOLO, Armando. *Mateo*. (En: *Tres grotescos* - Armando DISCÉPOLO. Buenos Aires, Ed. Losange, 1958). (Colección Teatro Argentino).
- DISCÉPOLO, Armando. *Stefano* (En: op. cit.)..
- DISCÉPOLO, Armando. *Relojero* (En: op. cit.)..
- DEFILIPPIS NOVOA, Francisco, *Tu honra y la mía*. Buenos Aires, H. A. Tomassi, 1925.
- DEFILIPPIS NOVOA, Francisco, *He visto a Dios*. (En: El Apuntador, año I, N° 6, Buenos Aires, 5 feb. 1931).
- DI YORIO, RAFAEL, *La juventud de Lorenzo Pastrano*. (En: La Esce-
na, año XIV, n° 702, Buenos Aires, 10 dic. 1931).
- DI YORIO, Rafael, *¿Quién es el loco?*. (En: La Escena, año XIV, N°
687, Buenos Aires, agosto 27 1931).
- MUELLO, Juan Carlos y SEGRE, Enrique, *¡Usurero!* (En: La Escena,
año XIV, n° 681, Buenos Aires, 16 de julio 1931).
- GHIANO, Juan Carlos, *Narcisa Garay, mujer para llorar*. Buenos Aires,
Editorial Talía, 1959 (Colección Americana).
- GHIANO, Juan Carlos, *Los grotescos de Armando Discépolo*. (Prólogo a
Tres grotescos. Armando Discépolo. Buenos Aires, Ed. Losange,
1958) (Colección Teatro Argentino).
- GIUSTI, Roberto F., *El teatro*. En: Historia de la Literatura Argentina,
Buenos Aires. Peuser, 1959.
- GOICOECHEA, Carlos y CORDONE, Rogelio. *Tuyo hasta la muerte*. (En:
La Escena, año XI, n° 518, Buenos Aires, 31 mayo 1928).
- GINO, Gori, *Il grottesco nell'arte e nella letteratura*. Roma, Casa edi-
trice Alberto Stock, 1926.
- MONNER SANS, José María, *Pirandello. Su vida y su teatro*. Buenos Ai-
res, Ed. Losada, 1947. (Colección Contemporánea).
- MONNER SANS, José María, *Panorama del nuevo teatro*. Buenos Aires,
Losada, S. A., 1942.
- RUBERTI, Guido, *Storia del teatro contemporáneo*. Bologna, Licinio
Cappelli, 1928.
- TILGHER, Adriano, *Studi sul teatro contemporáneo*. Roma, Librería di
scienze e lettere, 1928.

ANGELA BLANCO AMORES DE PAGELLA

Avda. Libertador San Martín 1780, Vicente López, (Pcia. de Bs. As.)

