

Pirandello y la dramaturgia popular en Buenos Aires en su período de apogeo y crisis (1920-1940)

Oswaldo Pellettieri

Las relaciones entre el teatro de Pirandello y el denominado subsistema popular vivían su momento de apogeo en la década del veinte, y en la siguiente se encontraría el comienzo de su remanencia dentro del sistema teatral argentino. Apogeo y remanencia en muy pocos años. Advertiremos, quizá, uno de los motivos de su rápida caída: el de negarse al cambio a través de su tendencia a la reiteración (Pellettieri, 1994a).

Una serie de trabajos críticos ha mostrado la presencia del “grottesco” y del teatro de Pirandello en la escena nacional en general y en la escena popular en particular. Se lo ha hecho, sobre todo, a partir del aspecto semántico del “pirandellismo” y de sus tópicos fundamentales: el ser uno y múltiple, la caída de la máscara, lo metateatral, la alienación, la autonomía del personaje y la mostración de la productividad de la textualidad de la vida y la forma pirandelliana en nuestro teatro a través de su relativismo.

Nuestro trabajo estudiará la situación del subsistema teatral popular entre los veinte y los treinta; analizará, remitiéndose a un trabajo anterior (Pellettieri, 1994b), a Armando Discépolo, exponente hoy canonizado del teatro popular argentino, y su relación con el autor italiano, y concluirá su desarrollo con una reseña de un corpus de los denominados “grotescos” por sus autores y la crítica de ese momento: textos que se amparaban en la legitimidad que les otorgaba la situación del género y de Pirandello dentro de nuestro campo teatral. Describiremos la ideología estética discepoliana basada

en la utilización de la semántica de Pirandello, y su frustración inmediata en el teatro popular de la época. La modernización propuesta por Discépolo no había tenido eco en sus “seguidores”, que continuaron apegados a la tradición.

1. El subsistema popular entre los veinte y los treinta

A fines de los ochenta y por obra de la producción, circulación y recepción del denominado “Ciclo del Moreira”, llevado adelante por los Podestá, se constituyó el subsistema popular teatral porteño que, con las variantes del caso y como “Teatro de la calle Corrientes”, se prolongó hasta fines de los años sesenta. Los sectores “cultos” y las instituciones legitimantes —la crítica, los premios— lo percibían como estéticamente desdeñable, remanente, lo encuadraban dentro de “lo excluido”, “lo no conservable”, “lo ilegítimo”. En tanto que sus productores —autores, actores, empresarios— eran reconocidos sólo como artesanos y su público como “limitado en sus gustos”, que “asiste para divertirse” y está muy lejos, por supuesto, del típico “conocedor”.

En el momento que nos ocupa, ya que la vida de todo sistema teatral es histórica, su evolución se medía a partir de la productividad del denominado “género chico” o teatro por horas, el vodevil, la comedia sentimental, la revista y, muy especialmente, el sainete. Este último y su sistema de roles en lo actoral, la presencia del *capocómico*, constituían la

base estético-ideológica del subsistema. El público popular se había incrementado merced al cambio social propuesto por el gobierno de Hipólito Yrigoyen y Marcelo T. de Alvear. El radicalismo había posibilitado que grandes sectores de la baja clase media se integraran al consumo. Este nuevo “consumidor” estaba ávido de que el teatro le mostrara su vida “abuendada” en el barrio, en el trabajo, en el conventillo. Si para los sectores “cultos” el sainete y su representación implicaban algo que solamente se consideraba liminar con la cultura y por ende con el teatro, para el espectador popular, inmigrante o hijo de inmigrantes, esta forma estética idealizaba, exaltaba, festejaba su vida y su relación con la sociedad. El sainete no sólo le servía a su público para mediar y definir su realidad, sino también para establecer una serie de valores fundamentales de su ámbito festival de vida.

La producción de estos espectáculos era ya la propia de una incipiente industria cultural, con sus roles y su cadena de asalariados. Se trabajaba en serie y es muy común observar en la lectura de los textos que los autores se copiaban a sí mismos, reiterando no sólo personajes sino también desarrollos y finales¹. La originalidad no era un valor por lograr en este arte tradicional o “de escuela”. Sus bases eran absolutamente económicas, destinadas, por lo tanto, a satisfacer las necesidades del medio. En el caso de nuestro teatro por horas, se puede confirmar sin exagerar aquella cita que afirma que el contexto limita el texto. Los autores —aun los más importantes y arriesgados como Discépolo, Novión, González Castillo, Pacheco— se dedicaban de manera masoquista, según ellos mismos, a limitar su proyecto creador —son numerosos los testimonios al respecto— para “adaptarse” a los denominados “gustos del público” (Pellettieri, 1990: 69 y ss.).

El perfil del lector/espectador implícito del sainete era el del espectador ignorante de la modernización vigente en ese momento en el “sistema culto” (Pellettieri, 1990: 113-121). Este público masivo era marginal, ajeno al incipiente campo teatral. Las otras dos “limitaciones” de este tipo de teatro se complementaban con la mencionada adaptación a los gustos del público y eran las ansias de recaudación del empresario que hacía que los textos que no interesaban desaparecieran inmediatamente de la cartelera y las “necesidades histriónicas del capocómico” (Rodríguez, 1997).

Es por esto que, como acostumbra a suceder con el arte popular, resulta difícil establecer el ca-

non socialmente normativo o institucional de este tipo de espectáculos (Jauss, 1987: 75). La denominada “crítica seria” de los diarios dividía su discurso crítico entre el análisis de los “textos de aliento” o “teatro serio” y descripciones condescendientes de los sainetes en la que se acostumbraba a medir la “popularidad” del capocómico y del autor por las veces en que habían tenido que “salir a saludar” al público. Tal era la función estética (Lotman, 1970) que la comunidad de receptores le había asignado al subsistema popular: la de ser una “copia afortunada de la vida en la ciudad”, en el mejor de los casos, destinada a “entretener a un público no calificado” (Pellettieri, 1986a: 73). Los mismos saineteros participaban de esta definición dada a su actividad por el sistema teatral. Eran conscientes de su marginalidad y hasta de su desplazamiento fuera del campo teatral desde el treinta en adelante. Su falta de legitimación era evidente por parte de la institución cultural y educativa.

Su imaginario, su concepto de ficción y realidad se acercaba a la letra del tango de la época, a la postre la inicial, de autores como Pascual Contursi, Celedonio Flores, Samuel Linning, entre otros. El sainete y el tango casi desestimaron las soluciones de la denominada “novela por entregas” o “novela popular” (Sarlo, 1985: 149): prefirieron la contextualización idiomática, la nacionalización del habla, al español “correcto” de las películas de Gardel y posteriormente al idioma “neutro” de los filmes denominados “de teléfono blanco”. Especialmente los textos saineteros no estaban exentos de ironía y se internaban en lo cómico, que alternaban con lo sentimental, y si bien preferían el final feliz, la no ruptura de la armonía, el sainete tragicómico² cuestionó y cambió estos procedimientos ya estratificados. Otros son los lugares comunes de los textos paradigmáticos del subsistema que pertenecen al sainete como pura fiesta³: la exaltación de la vida familiar, el terror al cambio, la permanencia en el lugar social en el cual los personajes tuvieron origen. La carnavalización de un orden conservador, de una semántica paternalista que premiaba a los buenos y castigaba a los malos. Esas eran las respuestas que la mayoría de las piezas del subsistema le planteaba a su época.

Esto implicaba una forma de producción en cuanto a la concreción del texto y su puesta en escena, los procedimientos y las técnicas del actor como hechos dinámicos pero previsibles, basados en la reiteración absoluta de artificios (Pellettieri,

1994a). En suma, la concreción de un texto espectacular transparente, de fácil comunicación y enroldado en una estética remanente.

Su circulación tampoco fue ortodoxa, como lo era la forma libro para el drama burgués, el nativismo o el melodrama social. Las revistas semanales como *El Teatro Nacional*, *Bambalinas*, *La Escena*, entre otras, hicieron llegar estos textos a miles de lectores. La radio, a partir de los años treinta, también compitió con el teatro en su difusión.

2. Pirandello y el teatro popular: Discépolo

Ahora bien, hay que preguntarse ¿qué tipo de mestizaje productivo para nuestro teatro se pudo concretar a partir del drama pirandelliano y su “mezcla” con nuestro teatro popular? Sólo los unía, lejanamente, el respeto por el teatralismo, esa tendencia que a principios de siglo quiso acabar con la “ilusión” del espectador, enfrentarlo a la ficción de manera abierta.

A pesar de lo dicho, Armando Discépolo consiguió concretar una mezcla muy satisfactoria entre la estética del sainete tragicómico y la semántica del grotesco italiano, a la que denominó grotesco criollo. Esta invención sólo tuvo cinco exponentes: *Mateo* (1943), *El organito* (1925), en colaboración con su hermano Enrique Santos, *Stefano* (1928), *Cremona* (1932) y *Relojero* (1934)⁴.

Se ha insistido en pretender mostrar la intertextualidad del “grottesco” —especialmente a partir de la concepción del “umorismo” de Pirandello— en el grotesco criollo (Blanco Amores de Pagella, 1961; Ghiano, 1958). A esta altura de la investigación sobre el tema resulta difícil sostener esta tesis a nivel del estudio de la acción, la intriga y el aspecto verbal. No así en el plano semántico, en el cual sí se advierte la productividad del relativismo pirandelliano en el teatro de Armando Discépolo.

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

Si bien hay trabajos que han postulado esta última tesis, a partir sobre todo de la ligazón de los textos de Discépolo con la serie social (Viñas, 1969), resultó difícil establecer una distinción entre “grottesco” y grotesco criollo en el plano inmanente, especialmente a nivel de la acción y de la intriga⁵.

Es conveniente distinguir, entonces, “grottesco” de grotesco criollo. Entendemos por “grottesco” de la primera época, heredero de *La maschera e il volto* (1916) de Luigi Chiarelli —estrenado en Buenos Aires en 1918—, a un tipo dramático al que con variantes se acercan *Limonas de Sicilia* (1910), *La morsa* (compuesta en 1899 y estrenada junto con *Limonas de Sicilia* en 1910) y *La razón de los demás* (1915) de Luigi Pirandello⁶. Se trata de un modelo de pieza cuyo motor de la acción es aparentemente sentimental. Su estructura profunda se concreta a través de secuencias preponderantemente transicionales, con núcleos de acción basados en lo verbal. La función principal del sujeto es la simulación con el fin de evitar su comunicación con los otros. A nivel de la intriga es un drama de situación en el que se transgreden los artificios del melodrama a través de un sistema de personajes que ubica a los mismos desde el centro a la periferia del conflicto dramático fundamental —sufrientes, razonadores, entrometidos—. Lo caracteriza también la mezcla de procedimientos provenientes de distintos géneros teatrales, como la comedia y el drama. Esto genera una marcada ironía textual, a la que se suma la ambigüedad de los diálogos.

Todo lo cual se traduce en el plano semántico en la famosa máscara voluntaria del personaje central, destinada a rehuir la comunicación con los demás. Esta actitud termina recalando en el ridículo, verdadero principio constructivo del género. *Muñeca* (1924), de Armando Discépolo, el primer texto moderno del teatro argentino (Pellettieri, 1988b: 95-128), fue un pieza totalmente inscrita en esa tendencia estética.

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

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

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

Discépolo, a partir de su competencia, creó conscientemente un género distinto, que mantiene con su modelo italiano sólo una relación semántica.

Aparentemente, Discépolo había advertido nuevas brechas en el cerrado mercantilismo del subsistema popular, por los cuales filtrar su proyecto modernizador. Seguramente advirtió algo casi imperceptible: la presencia de un nuevo público, o por lo menos el comienzo de su advenimiento. Los nuevos espectadores que Discépolo advertía eran los hijos de los inmigrantes, a los que imaginó disconformes frente a la ya vieja diversión “abuendada y caricaturesca” de su existencia y ansiosos de ver debatidos su orígenes y sus mitos en el teatro (Pellettieri, 1988a: 55-71).

Ése era el “espectador implícito” que imaginó Discépolo para su grotesco criollo. La realidad fue que el género fue un éxito estético individual, pero como planteo de modernización del subsistema se malogró.

El de Armando Discépolo en el drama, como el posterior de Aníbal Troilo en el tango, fue un proyecto que luego, desgraciadamente, no tuvo continuidad en nuestra cultura. Consistió en tomar los modelos del arte “culto”, nacionalizarlos, resemantizarlos y ponerlos al servicio de una poética nueva pero absolutamente enraizada en nuestra cultura: el grotesco criollo en el caso de Discépolo y el tango moderno o “guardia nueva” en el de Troilo.

Desde otro punto de vista, concretaron dentro de un teatro y una música que siempre fueron remanentes, una innovación, una modernización por medio de una sabia interacción con la cultura hegemónica. Buscaban no sólo la aquiescencia del público popular sino también la legitimación del público del campo intelectual y de las instituciones mediadoras.

A diferencia de la invención troileana, que se impuso en el tango, Discépolo se probó a sí mismo que la modernización que propiciaba no tenía salida. Por un lado, ya no había lugar para el cambio dentro de la estructura de producción, circulación y recepción del teatro popular, por otros motivos a que nos referiremos más adelante. Por otro, tenía frente a sí como poderoso enemigo en la disputa por el nuevo público al teatro independiente. Éste

tenía aquello de lo que su esbozo carecía: poder de movilización. La revista *Metrópolis* (publicación del Teatro del Pueblo) lo agredía constantemente, se burlaba de él, lo ridiculizaba (cfr. *Metrópolis*, núms. 1, 2 y 3). Además, la aparición de este nuevo subsistema intensificó un movimiento ya presente en los 20, la modernización, con la aparición de nuevos intertextos europeos y norteamericanos con su respectiva resonancia en autores como Roberto Arlt, Francisco Defilippis Novoa y Samuel Eichelbaum.

Seguramente, Discépolo —y ésta es su pura responsabilidad— juzgó inactual a su teatro del grotesco criollo, quiso dar un paso más hacia la modernización, hacia el pirandellismo semántico, y excluyó de creaciones como *Relojero* la proyección sainetera (Pellettieri, 1996: 45-47). El resultado fue que debilitó su obra, la alejó del público popular, ya que el intertexto del sainete era la mayor contraseña para relacionarse con él. Por otra parte, un texto como *Relojero* tampoco logró interesar al público nuevo.

Más tarde dejó de escribir. La aparición del peronismo no hizo más que intensificar la imposibilidad de un teatro popular con fines estéticos e ideológicos modernos. Como populismo, el peronismo usó la cultura popular para servir al poder. Convirtió a la cultura, al teatro popular, al cine, en fundamento del orden y del consenso. Posteriormente, a esta tendencia socio-política se le unió el advenimiento de la industria cultural. La unión de populismo e industria cultural le resultó fatal al teatro popular, porque su férrea estructura ya no dejó vacíos, intersticios por los que el artista individual pudiera “filtrar” parte de su proyecto creador.

3. El pirandellismo durante y después de Discépolo en el teatro popular porteño

¿Cómo se puede calificar la relación de los continuadores de Discépolo y Pirandello dentro del teatro popular? ¿Continuaron con el planteo de Discépolo?

En principio hay que decir que los “grandes” del teatro popular veían con desconfianza a los seguidores argentinos de Pirandello, según queda claro en los siguientes testimonios (*El Suplemento*, 1929):

Creo en los innovadores cuando son sinceros. Así, admiro a Pirandello, no solamente como precursor de un teatro nuevo, sino como uno de los más extraordinarios dialoguistas de habla ita-

liana. En él el vanguardismo no es producto del torturamiento cerebral, sino una manifestación clara y espontánea de su espíritu de artista. No creo en la eficacia de los que pretenden imitarle, aunque disimulen el propósito con picardías que no pueden convencer a nadie. Las intenciones de vanguardismo en el teatro realizadas por autores nacionales carecen de consistencia por la sencilla razón de que ellos no son producto de la sinceridad sino resultancias del afán imitativo. Carecen de valor propio ya que sólo tienen la pálida luz que le llega por reflejo de las fuentes brillantes donde abrevan. (Alberto Vacarezza)

José González Castillo también cuestiona a los “imitadores”:

Entre nosotros (la vanguardia) hasta ahora, se ha limitado a imitar a Pirandello. Todos dan recetas de vanguardia, todos dictan reglas para construirlo, pero ninguna hace la obra pura.

Alberto Novión prefiere tomar en broma la encuesta sobre la vanguardia:

¿Qué entiendo por teatro de vanguardia? Qué gracioso!... A mí lo que me interesa saber es lo que entiende usted por “teatro de vanguardia”. Desgraciadamente, yo no entiendo ni cinco centavos. ¿Y usted? Bueno, gracias...

No obstante, esto no fue un obstáculo para que aparecieran dentro del mismo subsistema popular textos paródicos en algunos casos (*Un autor en busca de seis personajes*, 1924, de Julio Traversa) y estilizaciones en otros (*Tres personajes a la pesca de un autor*, 1927, de Alejandro E. Berruti) del grotesco pirandelliano. Eran sainetes que satirizaban al género —especialmente *Seis personajes en busca de autor* (1921) y *Cada cual a su modo* (1924)— al tiempo que cuestionaban al propio sainete y sacaban provecho de “los parecidos” en la boletería.

Nos interesan más, sin duda, los textos que se propusieron como pura continuidad del modelo discepoliano-pirandelliano. Es decir, los que fueron asumidos como “grotescos” por sus autores y fueron reconocidos como tales por la mayoría de la crítica dentro del subsistema popular.

Pero ¿estos textos pretendieron verdaderamente integrarse al mismo sistema teatral que los textos de Pirandello, como había ocurrido ya con *Muñeca de Discépolo* y con *Saverio el cruel* (1936) de Arlt, dentro del subsistema “culto”?

Se puede decir que no, su presentación expresaba que sí pero su textualidad afirmaba que no. Se ubicaron dentro de las variantes ya conocidas y en franca remanencia dentro del subsistema popular. Nuestra lectura de *La Escena*, *Bambalinas* y *El Teatro Nacional* ha comprobado que hay una enorme cantidad de “grotescos”; es de hacer notar que sólo hemos considerado para elaborar este corpus algunos de los textos de los que la crítica también afirma su relación con la textualidad pirandelliana.

El mozo del Munich Bar (1927) de Octavio P. Sargenti, que se presenta como una “pieza grotesca”, es, en realidad, un sainete como pura fiesta con final feliz y un asesino que no era tal.

Chi lo sa (1925) de César Bourel, “sainete grotesco en tres cuadros”, y *La cantina de Pabolo Andonio* (1932) de Eduardo Pappo, “grotesco en tres actos breves”, son textos en transición entre el sainete como pura fiesta y el sainete tragicómico. En la primera, la trama melodramática tiene un desenlace forzosamente trágico —el suicidio de Rosita— y en la segunda el melodrama, la caricatura, el sufrimiento del protagonista y el desenlace feliz, se coronan con una definición profunda, lo mejor de la pieza, del sainete:

Pabolo Andonio.- Este es un sainete! Vo so la estrella, tu madre sta in su papel, ella hace la loca. Tu hermano, el traidor. Este (*por Totonno*) de campanita. Dale! ...

Carmelita.- (*Ya en la puerta, riendo.*) ¿Y usted?...

Pabolo Andonio.- Ah!... ¿yo? Yo hago el papel de otario.

Son comedias asainetadas⁷ sentimentales *Tuyo hasta la muerte!* (1928) de Rogelio Cordone y Carlos Goicoechea, “historia de una pasión grotesca en tres cuadros”, y *Milanesa* (1928), de Arsenio Mármol, “grotesco en tres actos”.

La juventud de Lorenzo Pastrano (1931) de Rafael Di Yorio, “grotesco en un acto”, es en realidad un híbrido de comedia asainetada sentimental y referencial, mientras que *¿Quién es el loco?* (1931) del mismo Di Yorio, “grotesco en un acto”, es una comedia asainetada referencial, lo mismo que *El rey del Kerosén* (1935) de Eduardo Pappo, “grotesco”, *Vicenzino o La justicia es un pulpo* (1925) de Julio F. Escobar, “grotesco en tres cuadros”, *Usurero!* (1931) de Juan Carlos Muello y Enrique Segré, “pieza grotesca en tres cuadros”.

Un caso muy interesante es *Saverio* (1929), de Rafael Di Yorio, “grotesco en dos actos”. Está dedicada “A Armando Discépolo, admiración y cariño”, y fue estrenado, según reza la presentación del texto, “por la Compañía Luis Arata y Armando Discépolo (director)”. Además, el diario *Crítica* (11/5/1929) destaca que “Rafael Di Yorio con su grotesco se manifiesta como el primer discípulo de Discépolo que ha logrado compenetrarse perfectamente de las tendencias de aquel”. Sin embargo, *Saverio* no es un grotesco sino un sainete tragicómico reflexivo, con algunos procedimientos y personajes de la comedia asinetada referencial.

Gaitano Cantalamessa (1928) de Julio C. Traversa, “pieza grotesca en dos actos breves”, es un sainete tragicómico del autoengaño, a partir de la semántica propia del género y del tango de la época de los sueños paternos destrozados por el hijo en el que se han “depositado todas las esperanzas”.

Sólo se acerca al grotesco *Un estornudo... dos... tres* (1926) de César Bourel⁸, “grotesco realista”. Si bien la relación con los modelos es superficial, exterior y a cada rato aparece el sainete sin formar amalgama con ellos, aparecen algunos de los procedimientos propios del género: la caída de la máscara del protagonista, el desenmascaramiento de la novia muerta, la ironía textual basada en la mostración de la simulación en la lucha por la vida, y la presencia del personaje sufriente y los entrometidos, y al mismo tiempo una caricaturización creciente que proviene del sainete tragicómico.

Como se ve, en estos textos había mucho más de sainete ya estratificado, cristalizado, lejos del modelo en variación, que de grotesco. Se puede decir que estaban distantes a Pirandello y no continuaban la tendencia discepoliana enunciada.

¿Por qué, entonces, se los denominó grotescos? Creemos que ocurrió porque dentro del subsistema popular no hubo una percepción de los orígenes y de las características del grotesco y del grotesco criollo. No hubo nunca una “hermenéutica interpretativa”, una hermenéutica de la comunidad que intuyera la presencia de ciertas piezas que se pudieran agrupar en lo que el teórico llamaría después género. Es así que todavía en 1934, cuando Armando Discépolo estrena su última pieza, *Relojero*, aún tiene qué explicar en qué consiste el grotesco criollo (Cfr. *La Nación*, 22/8/1934).

En segunda instancia, los autores utilizaban el término “grotesco” para sus textos debido al prestigio de Pirandello —y en menor medida de Discépolo—, que les permitió legitimar más rápidamente sus textos: utilizaron con liviandad el proyecto discepoliano de concretar un teatro popular ligado al cambio mundial.

En estos sainetes la semántica pirandelliana se mezcla con la *doxa* porteña. Entre el relativismo exterior, nunca profundizado de sus textos, y la “sabiduría de los pueblos”, en estas piezas populares argentinas, triunfa esta última. Se convalidan así los valores familiares idealizados. Una moral conservadora y paternalista.

Los “seguidores” de Discépolo no eran pirandellianos, seguían apegados a la tradición. No se había producido la mezcla que él esperaba. Su verdadera ideología estética era la del viejo sainete: la adhesión a la “escuela”, su compromiso con el pasado, con los gustos del público, con las ansias de recaudación del empresario y con las necesidades del capocómico.

La modernización discepoliana se desvanecía y con ella la última posibilidad de continuidad no remanente o residual del subsistema.

Bibliografía

AA.VV, “La encuesta de la semana: ¿Qué opina del teatro de vanguardia en la Argentina?”, *El Suplemento* (29/05/1929), págs. 4-5.

Blanco Amores de Pagella, Ángela, “El grotesco en la Argentina”, *Universidad* (julio/setiembre 1961), págs. 161-175.

Bourel, César, *¿Chi lo sa?...*, en *La Escena*, VIII, núm. 346 (12 de febrero de 1925).

—, *Un estornudo... dos... tres*, en *Bambalinas*, X, núm. 408 (30 de enero de 1926).

—, *El amor sin nombre*, en *Bambalinas*, VIII, núm. 355 (24 de enero de 1925).

Cordone, Rogelio, y Carlos Goicoechea, *Tuyo hasta la muerte!*, en *La Escena*, XI, núm. 518 (31 de mayo de 1928).

Di Yorio, Rafael, *La juventud de Lorenzo Pastrano*, en *La Escena*, XIV, núm. 702 (10 de diciembre de 1931).

—, *¿Quién es el loco?*, en *La Escena*, XIV, núm. 687 (27 de agosto 1931).

—, *Saverio*, en *La Escena*, XII, núm. 574 (27 de julio de 1929).

Escobar, Julio F., *Vicenzino o La justicia es un pulpo*, en *Bambalinas*, VIII, núm. 401 (12 de diciembre de 1925).

Ghiano, Juan Carlos, “Los grotescos de Armando Discépolo”, en Armando Discépolo, *Mateo. Stefano. Relojero*, Buenos Aires, Losange, 1958.

Jauss, Hans Robert, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, AA.VV., *Estética de la recepción*, Madrid, Arco, 1987.

Kaiser Lenoir, Claudia, *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*, La Habana, Casa de las Américas, 1977.

Lena Paz, Marta, “Prefiguraciones del grotesco criollo en Carlos Mauricio Pacheco”, *Universidad*, núm. 1962, págs. 119-155.

Livio, Gigi, “Prólogo” a *Teatro grottesco del novecento*, Milano, U. Mursia y Co., 1965.

Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1970.

Mármol, Arsenio, *Milanesa*, en *Babilonia*, VII, núm. 613 (17 de mayo de 1930).

Muello, Juan Carlos, y Enrique Segré, *Usurero!*, en *La Escena*, XIV, núm. 681 (16 de julio de 1931).

Ordaz, Luis, “Armando Discépolo y el grotesco criollo”, en *Capítulo Argentino*, núm. 61, 1980.

Pappo, Eduardo, *La cantina de Pabolo Andonio*, en *Bambalinas*, XIV, núm. 735 (17 de setiembre de 1932).

—, *El rey del kerosén*, en *Argentores*, núm. 82, 1935.

Pellettieri, Osvaldo, “Aníbal Troilo: el artista popular”, *Clarín Espectáculos* (Suplemento Especial), 18/5/1985.

—, “Presencia del sainete en el teatro argentino de las últimas décadas”, *Latin American Theatre Review*, 20/1, Fall 1986(a), págs. 71-77.

—, “*Muñeca*, de Armando Discépolo: un texto transgresor”, en *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, 2, núm. 4, julio 1986(b), págs. 95-128.

—, “Armando Discépolo: entre el grotesco italiano y el grotesco criollo”, *Latin American Theatre Review*, Fall 1988, págs. 55-71.

—, “El teatro de Eduardo Rovner”, en Eduardo Rovner, *Teatro*, Buenos Aires, Corregidor, 1989, págs. 9-44.

—, “Las primeras obras de Armando Discépolo en colaboración (1914-1917)”, en su *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*, Buenos Aires, Galerna, 1990, págs. 67-97 y 113-121.

—, “Cambio y tradición en el sistema teatral argentino de los 90: el caso de la interpretación”, en su *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*, Buenos Aires, Galerna, 1994(a), págs. 169-177.

—, “Armando Discépolo y el grotesco italiano: reescritura y variantes artísticas”, en Osvaldo Pellettieri (ed), *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino 1790-1990*, Cuaderno del GETEA núm. 4, Buenos Aires, Galerna, 1994(b), págs. 83-97.

—, “El período canónico en el teatro de Armando Discépolo (1923-1928)”, en Armando Discépolo, *Obra dramática*, V. III, Buenos Aires, Galerna, 1996, págs.16-63.

Rodríguez, Martín, “Arata, Pirandello y la crítica en la década del cuarenta”, en *Pirandello y el teatro argentino*, Cuaderno del GETEA núm. 8, Buenos Aires, Galerna, 1997, págs. 57-72.

Sargenti, Octavio P., *El mozo del Munich Bar*, en *Bambalinas*, X, núm. 482 (9 de julio de 1927).

Sarlo, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.

Traversa, Julio, *Gaitano Cantalamesa*, en *Bambalinas*, XI, Suplemento núm. 11 (29 de agosto de 1928).

Viñas, David, “Grotesco, inmigración y fracaso”, en Armando Discépolo, *Obras Escogidas*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969.

notas

¹ Textos como *La caravana* (1915, 1924) y *Don Chicho* (1933), de Alberto Novión, tienen el mismo desenlace y no son casos aislados. Cfr. Osvaldo Pellettieri (ed.), *Alberto Novión: la transición al grotesco criollo*, Buenos Aires, Eudeba, 2002.

² Hemos establecido (Pellettieri, 1989: 43-44; 1996: 25-34) los distintos tipos de sainete tragicómico: el reflexivo, el inmoral y el del autoengaño. A nivel de la intriga el sainete reflexivo se puede definir como un texto de desarrollo patético, con elementos melodramáticos: la coincidencia abusiva, la pareja imposible, la presencia del villano. Su desenlace es esperadamente trágico y significa una pérdida total para el protagonista. El todo es modulado por la reflexión del personaje embrague. El modelo que elegimos como paradigmático es *Los disfrazados* (1906), de Carlos Mauricio Pacheco. El sainete inmoral a nivel de la intriga es un texto de desarrollo cómico caricaturesco —este efecto es buscado muy directamente, a la manera de la primera versión del sainete—: personajes con continuos cambios de estado que viven en la inmoralidad o caen en ella durante el desarrollo de la acción, empujados por el entorno social. Son adaptados sociales. El modelo de este sainete está encarnado por varias obras de Alberto Novión: *La chusma* (1913), *La familia de don Giacumín* (1924) y *Don Chicho* (1933). El sainete del autoengaño a nivel de la intriga es un texto de desarrollo caricaturesco, con algunos procedimientos propios de la comedia en el que a partir del autoengaño del protagonista lo cómico y lo patético se alternan en su desarrollo. El desenlace es esperadamente patético con pérdida parcial para el protagonista. El modelo de este sainete es *El movimiento continuo* (1916) de Armando Discépolo, Rafael José De Rosa y Mario Folco. Durante casi todo el desarrollo del microsistema estos modelos lo fueron en variación, y por supuesto, hay múltiples variantes de estos tres tipos básicos de textualidad.

³ Las versiones o fases del sainete son tres (Pellettieri, 1990: 19-74, y 1996: 15-63): la primera versión del sainete como pura fiesta, la segunda fase, el sainete tragicómico y su reversión total, el grotesco criollo. El sainete como pura fiesta se caracteriza por una entrega melodramática, sus modelos son textos como *Fumadas* (1901), de Enrique Buttarro, con una larga serie de variantes con momentos cardinales en *El debut de la piba* (1916), de Roberto Lino Cayol, y *Tu cuna fue un conventillo* (1920), de Alberto Vacarezza. Implica una poética del exceso, una redundancia sentimental. Se produce una esquematización creciente de los personajes y se mantienen casi siempre los procedimientos musicales de la zarzuela española. La intriga en algunos casos es en verso. El principio constructivo es lo sentimental: el amor no correspondido, y su principio secundario es lo cómico caricaturesco. Este rasgo caricaturesco que propicia los equívocos y enredos de la trama consiste en tomar tipos de la ciudad y exagerarlos hasta hacer estallar el costumbrismo. Este rasgo se intensifica a medida que el género evoluciona, lo mismo que el idelecto lunfardo y el cocoliche, que adquieren con el tiempo una significación fluctuante, artificiosa.

⁴ En distintos trabajos (Pellettieri, 1988: 55-71; 1994: 83-97, y 1996: 16-63, entre otros) hemos distinguido tres modelos de grotesco criollo: a) grotesco asainetado (*Mateo*), b) grotesco canónico (*El organito* y *Stefano*), c) grotesco introspectivo (*Cremona*).

