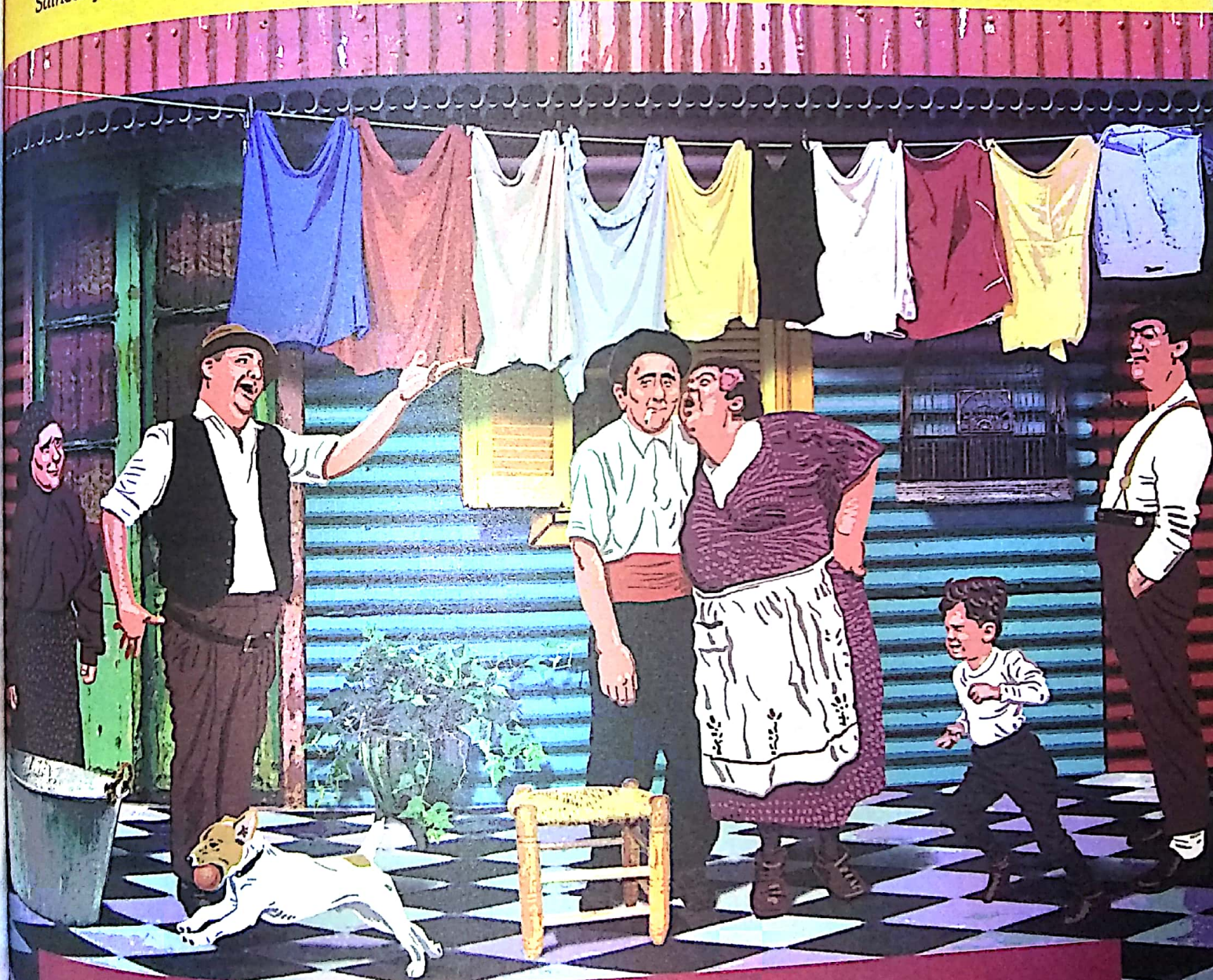


V. Nuevas formas a escena: sainete y grotesco criollo

A principios del siglo XX, la ciudad de Buenos Aires cambió para siempre con la inmigración. Los «gringos» se apropiaron del espacio urbano. Sensible a los cambios sociales, el teatro puso al inmigrante en el centro de la escena. El «sainete criollo», que mostraba la convivencia forzosa de nacionalidades e idiomas en el festivo patio del conventillo, hizo reír a multitudes. El grotesco criollo que exponía la dura lucha del extranjero por sobrevivir provocó una risa amarga y crítica. Sainete y grotesco: dos miradas sobre la inmigración en la Argentina.



Punto de partida: actividades para iniciar la lectura

1. ¿Qué funciones creen que puede tener el teatro en una sociedad? ¿Por qué?
2. ¿Han asistido alguna vez a una representación teatral? ¿Qué sensaciones experimentaron?
3. ¿Qué representa la imagen de arriba? ¿En qué contexto histórico de la Argentina ubicarían la escena?
4. ¿Por qué les parece que el teatro nacional puede haber incorporado escenas como esta?

Mientraiga

Roberto J. Payró

Hacia 1930, en un humilde conventillo porteño, viven Gaspar y su compañera Lucila. El hombre trabaja como viajante de comercio, es pobre y está endeudado. Sin embargo, es alegre y generoso con lo poco que tiene. Sus amigos y vecinos abusan de esa generosidad pero... mientras «haiga» para comer, Gaspar comparte.



◆◆ Personajes ◆◆

Gaspar Núñez, modesto viajante de comercio.

Cantalicio, guitarrero y tenorio.

Don Raimundo, viejo parásito.

Amadeo, borracho fanfarrón.

Don Lucas, viejo casero gallego.

Nene, pibe malcriado.

Lucila, compañera de Gaspar.

Indalecia, compañera de Amadeo.

Doña Rufina, vieja tía de Lucila.

Doña Vicenta, jamona (1) viuda, madre del Nene.

Goya, negra vieja.

***** Acto único *****

Segundo patio de una casa de vecindad, no muy pobre, de dos pisos; una escalera visible da acceso a la galería del piso alto en el que se halla el departamento de Amadeo e Indalecia. A ambos lados puertas de departamentos, ante algunas de las cuales hay braseros y otros trebejos (2) usuales. Ropa blanca colgada, algunas plantas. En medio del patio una mesa servida, con manteles ya manchados, botellas vacías, copas, tazas y fuentes con frutas, dulces, pastelillos, etc. Están a la mesa todos los personajes menos Don Lucas. La negra Goya va y viene, sirviendo. El Nene ronda alrededor, espionando los descuidos para atrapar cuanto caiga a su alcance.

(...)

Raimundo.— Como de costumbre, Gaspar ha echado la casa por la ventana.

Gaspar. (Modesto).— No es para tanto, don Rai; no es para tanto.

Raimundo. (Paternal).— Y con cualquier pretexto o sin ningún pretexto ¡zas! un banquetón a los vecinos y amigos.

Gaspar.— ¿Banquetón? ¡Una comidita para pasar un rato alegre!...

(...)

Gaspar.— ¡A ver! ¡Un poco de barullo, que esto está pareciendo velorio!

Vicenta.— Que brinde alguien.

Varios.— Eso es.

(...)

Otros.— ¡Don Amadeo, don Amadeo! (Amadeo se levanta).

Indalecia.— ¡Eso es! ¡Lucila!

Lucila. (Que habla siempre como rompiendo a llorar).— ¿Qué querés Indalecia?

Indalecia.— No, le digo a Amadeo que la va a lucir. (La mona).(3)

Amadeo.— ¡Dalecia!... (A Gaspar). Yo, ¿qué querés que te diga?, no sé hablar, ¿a qué negarlo? (Enfureciéndose).

Pero, ¡eso sí!... si alguien te llegar a faltar... ¡avisáme, que aquí estoy yo!

Varios.— ¡Bravo! ¡Muy bien!

(...)

Gaspar. (A Amadeo).— Gracias, hermano; yo también estoy a la orden, para lo que gustés (se levanta) y gracias a todos, amigos. ¡No me digan más porque se me apreta el tragadero y no podría tomar la última... o la antepenúltima copita a la salud de... de todos los presentes!

Varios.— ¡Muy bien!

Gaspar.— ¡A su salud, misia Vicenta —y no por ser la mayor, porque allí está mi tía Rufina— y que se cumplan todos sus deseos, hasta los que tiene más escondidos, conjuntamente lo mismo que a don Rai, que tanto la quiere!

Vicenta.— ¡Pero Don Gaspar!

Gaspar.— Me parece que no he soltado ningún secreto, aquí, entre vecinos, donde todos nos conocemos como a la palma de las manos, ¡qué fregar!... Aquí no hay prueba del ciento pie, que quien más mira menos ve, y ¿a qué santo andar con tapujos al divino botón? (Risas). Bueno, pues, como iba diciendo... y a su salud, Indalecia, y que sus arrumacos y zalamerías —¡no lo han visto a San Martín!— acaben por sacarle al amigazo Mamadeo... ¡Amadeo quise decir! (Movimiento airado de Amadeo) Ese aire de resabio, esa cara de vinagre y la tandita de armar camorra a cada triquitraque.

Amadeo. (Amenazador).— ¡Si me lo dijera cualquier otro que no fueras vos!... Echá un poco de vino.

Gaspar. (Con la botella en la mano).— Te vas a resfriar... Y a su salud, tía Rufina, por las rabietas que me hace agarrar cuando anda con los pájaros... es decir, todos los días desde que amanece Dios... (Risas).

Rufina.— ¡Habrás visto deslenguao! ¡Cachafás, disoluto!

Gaspar.— A tu salud, Cantalicio, para que con la vigüela (4) y otras prendas sigás haciendo estragos en el bello sexo de las muchachas del barrio, y para que nunca se te llegue a atravesar una versada en el garguero...

Varios.— Bravo, muy bien. (Risas).

Gaspar. (A Lucila).— ¡A vos un beso, rubia (Se lo da), a ver si te alegrás de una vez, por milagro, prenda!

Lucila. (Como llorando).— Si yo estoy siempre alegre, ¡zonzo!

Gaspar.— ¡Y no me olvido del Nene! —¿dónde andás?—. ¡Salud, Pibe! —y menos de la gran negra Goya, la reina del candombe de las sartenes y las ollas!

Varios.— Sí, sí, bravo, ¡viva la negra Goya!

Goya. (Que ha andado en movimiento sirviendo la mesa).— ¡Me van a engreír! ¡No merezco tanto!

Gaspar.— ¡Señoras y señores! Por la manifestación veo que les ha gustado la comidita y que están contentos y satisfechos. Me alegro de alma, y les prometo que hemos de juntarnos a menudo en otras farritas modestas, que por mí no han de faltar... mientras haya. ¡He dicho!

Varios.— ¡Viva Gaspar!

Cantalicio.— ¡Viva Mientraiga!

Todos.— ¡Viva!

(...)

Raimundo. (Aparte a Gaspar).— Oíme, Gaspar.

Gaspar.— ¿Qué quiere, don Rai?

Raimundo.— Pasá primero un cigarro.

Gaspar.— Sirvasé.

Raimundo.— ¿Es de los buenos?

Gaspar.— Todos son iguales.

Raimundo.— ¡Qué chambón! (5) En vez de tener ordinario para la chamuchina. (6)

Gaspar.— No me gusta mezquinar.

Raimundo.— Hacés mal, muchacho, porque el que da lo que tiene a pedir se queda... No tenés conducta, Gaspar, voraceás (7) demasiado, y así vas a andar siempre de la cuarta al pértigo. (8) ¡No gastés tanto, hombre!

Gaspar.— ¡Bah! Mientras haya, don Raimundo...

Raimundo.— ¡Mientras haya, mientras haya! Así te han puesto el nombre de "Mientraiga" por lo despilfarrao y mano abierta... y no será porque yo, como buen amigo, no esté siempre dale que dale con mis consejos.

(...)

Gaspar. (Continuando).— ¿Sabe cuál es mi idea? Que los pobres no tenemos para qué hacer economías de cabo de vela... ¿Privarse? ¿A qué santo? Por mucho níquel que apilemos, nunca salimos de pobres... ¡Un hueso pelao a un muerto de hambre!

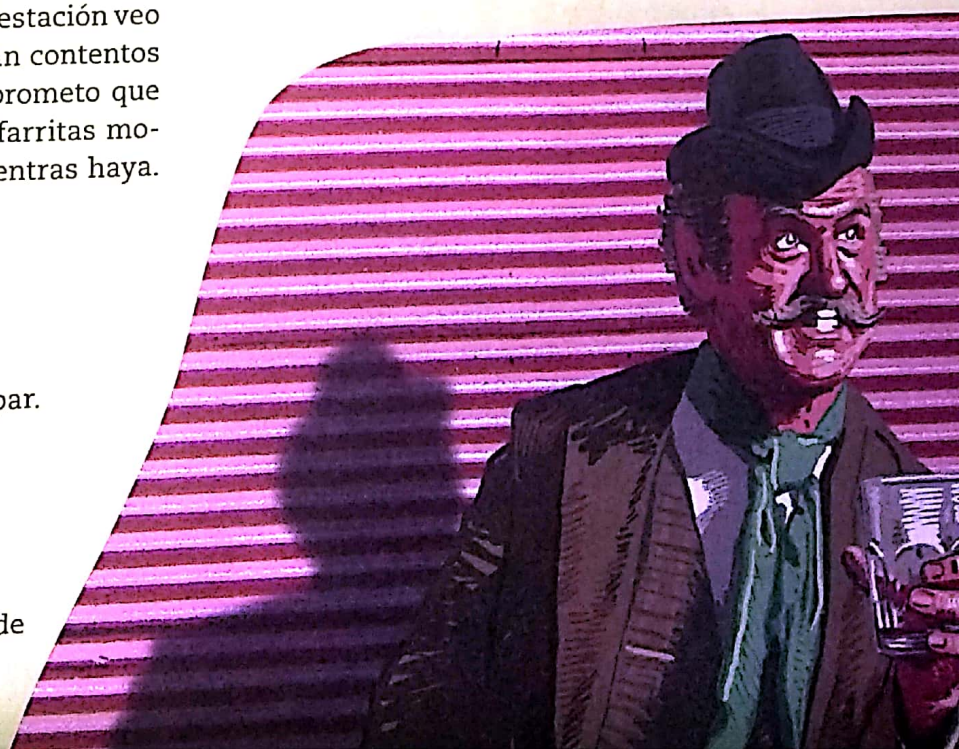
(...)

Raimundo.— En fin, podrías vivir un poco mejor...

Gaspar.— ¿Mejor que yo? ¡Ni el Papa! Me divierto, como bien, echo mi traguito, tengo camaradas alegres...

Raimundo.— ¡Porque los convidás!

Gaspar.— ¡Por algo ha de ser! En esta vida todos bailamos por algo, aunque a veces no parezca... unos por una carita linda o un cuerpito bien formao, otros por lo que los alegran los amigos divertidos, otros por las zalamerías de los adulones, otros por los consejos y las historias de los hombres de experiencia... Y estos somos los desinteresados, que los interesados son capaces de zapatear y dar saltos mortales para agarrar un cobre... Mire, don Rai, yo no sé explicarme, pero eso de ahorrar al pepe el chocolate del loro... Cuando ya hay algo sólido, no digo que no se haga fuerza por amucharlo (9) o no dejar que se lo lleve la trampa. Pero cuando no hay, ¿a qué matarse al cuete?



Raimundo.— ¡Eh! Muchos llegan a ricos... Mirá al ga-
llego don Lucas, para no ir más lejos.

Gaspar.— ¿Y qué saca don Lucas, vamos a ver?

Raimundo.— Está podrido en plata.

Gaspar.— Y se mata a fuerza de hambrunas, como un
atorrante.

Raimundo.— Algún día la gozará.

Gaspar.— En la Chacarita... (Lucila se acerca). ¡El tal don
Lucas, más roñoso! Es el inquilino principal, corre con
la casita de al lado que es un chiche...

Lucila. (Muy compungida).— ¡Oh, sí! Es una monada,
con sus muebles y todo... ¡Cómo me gustaría tenerla!
Porque yo odio vivir en un conventillo.

Raimundo. (Corrigiendo, con ínfulas).— Casa de vecin-
dad, casa de departamentos, Lucila.

(...)

Lucila.— ¿Para qué te decía todo eso, don Rai, que
siempre te anda pechando? (10)

Gaspar.— ¡Por qué será!... Por un lao pa disimular y
por otro pa tener más a su disposición.

Lucila.— Lo mismo que tía Rufina.

Gaspar.— ¡Así son todos, pero, mientras haya!

(...)

Raimundo. (Entrando como un huracán, casi sin aliento).—
¡Muchacho, muchacho! ¡Gaspar! ¡Hijo!

Gaspar.— ¿Qué le pasa, don Rai, tan con la lengua
afuera?

Don Lucas. (Aparte).— Por suerte llega tarde la noticia.

Raimundo. (Sofocado).— Que nos hemos... que te has...
que nos hemos...

Gaspar.— Acabará de una vez.

Raimundo.— ¡Sacado la grande!

Lucila.— ¡Ay, virgen de los Desamparados!

Gaspar.— ¡No juegue con esas bromas, don Rai!

Raimundo.— ¡Por la luz que nos alumbra!

Gaspar.— ¡De veras!

Raimundo.— Mil quinientos trece... tomá... mirá... con
la de ochenta mil... en la última edición.

Gaspar. (Desvaneciéndose).— ¡Ah, Goya, don Raimundo,
Luz... demen algo, que me va a dar algo!

Don Lucas. (Poniéndole el papel bajo las narices).— ¡Fir-
me, Don Gaspar, firme! (11)

Gaspar. (Reponiéndose).— Ya estoy firme, gracias, Don
Lucas.

(...)

Raimundo.— A ver si ahora aprendés a tener conducta.

Gaspar.— Pierda cuidado... Ahora vale la pena...

Raimundo.— Pero no te dejés ablandar... No vayas a
echarte atrás.

Gaspar.— ¡Qué esperanza! Ya verá cómo me las cam-
paneo. (12)

Rufina. (Entrando alborozada).— ¡Dejáme que te abra-
ce, hijito! ¡Con que nos hemos sacado la grande! No se
habla de otra cosa: vienen con música.

Gaspar.— Pues se irán con la música a otra parte... yo
no me he sacado nada... perdí el billete.

Rufina.— Pero... Don Lucas me ha dicho... y que nos
mudamos al lado.

Gaspar.— ¡Que diga lo que se le frunza!... Usted se
queda aquí.

(...)

Rufina.— ¡Dejarme en la calle!

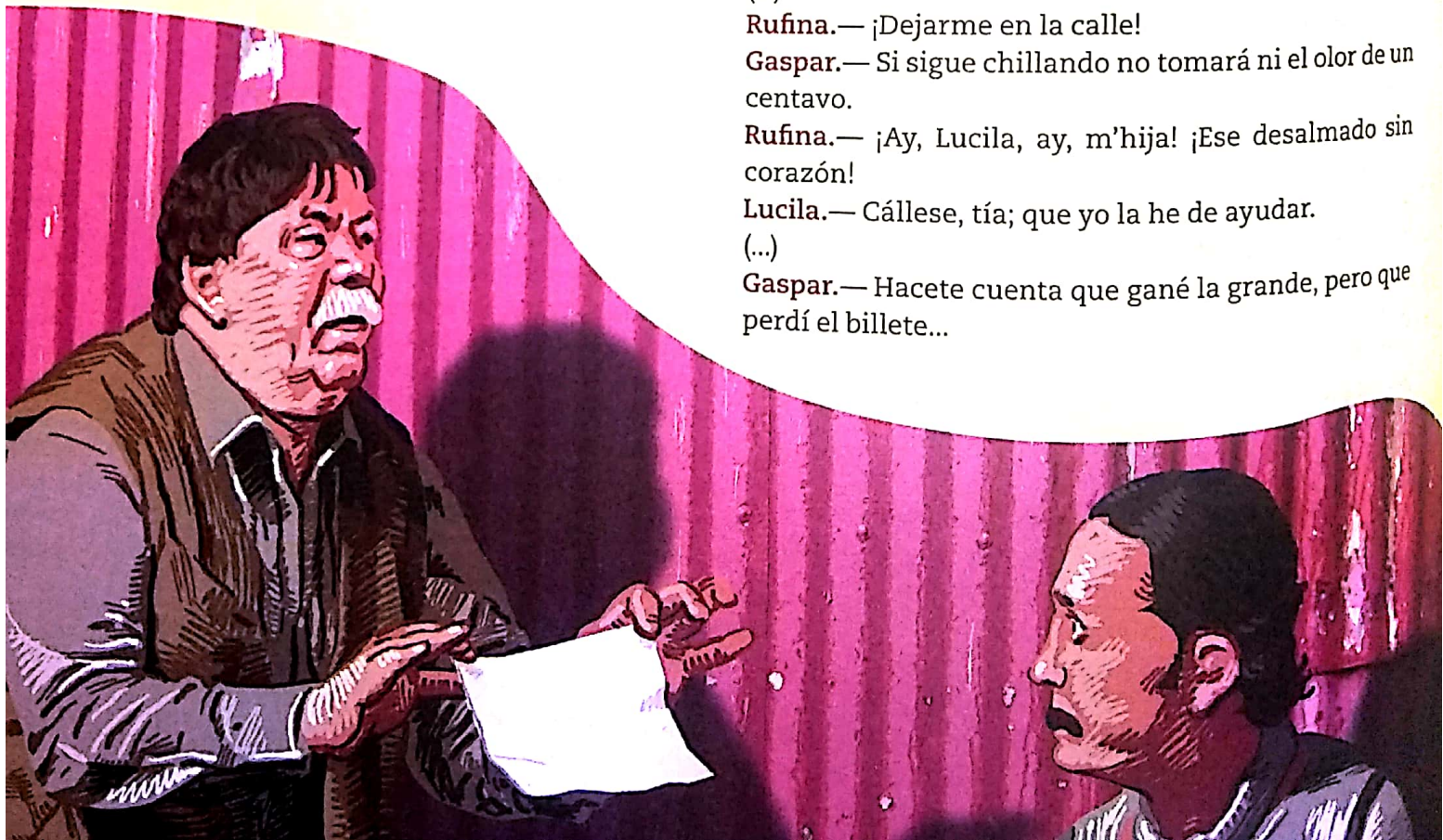
Gaspar.— Si sigue chillando no tomará ni el olor de un
centavo.

Rufina.— ¡Ay, Lucila, ay, m'hija! ¡Ese desalmado sin
corazón!

Lucila.— Cállese, tía; que yo la he de ayudar.

(...)

Gaspar.— Hacete cuenta que gané la grande, pero que
perdí el billete...



Cantalicio.— Por lo menos harás una convidada general.
Gaspar.— ¡No se han hartado esta mañana, runfla (13) de vividores!

Varios.— ¡Vividores!

Cantalicio.— ¡Te has ladeado, Gaspar! ¡No te quedará un amigo!

Gaspar.— Pa lo que los necesito.

Raimundo. (Con grandeza).— ¡Le quedaré yo!

Gaspar. (Burlón).— Sí, sí... usté me quedará... De juro...

(...)

Raimundo.— Oíme, Gaspar.

Gaspar.— ¿Qué hay, don?

Raimundo.— Ya sabés que soy tu mejor amigo... que soy quien te ha enseñado a defenderte... más sabe el diablo por viejo que por diablo... Ya sabés, también, como digo que soy viejo, achacoso, sin trabajo y muy pobre.

Gaspar.— Aquí hay corrientes de aire.

Raimundo.— ¿Por qué?

Gaspar.— Porque de repente no oigo más con esta oreja... Hábleme del otro lado...

Raimundo.— ¡Siempre chichón! (14) (Pasa al otro lado). Pues te quería decir que como ando tan pobrón...

Gaspar.— No debe ser corriente de aire, sino pampero... porque tampoco oigo de este lado.

Raimundo.— ¿Qué querés decir?

Gaspar.— Que me ha enseñado demasiado bien para que me olvide tan pronto de la lección, don Rai... y... no hay ley mala si para todos es pareja... ¡Bueno! ¡Para que no se diga que soy desagradecido... le perdono todo lo que me debe! (Desesperación de don Raimundo). ¡A volar, Lucila!... (Tomando cuantos paquetes puede). ¿No se te ha olvidado nada allá adentro?

Lucila. (Afligida).— Nada.

Gaspar.— ¿Ni acá?

Lucila. (Riendo y llorando a un tiempo).— Tampoco.

Gaspar.— A mí sí. Esperá. (Al público): ¡Aquí concluye el sainete... pero, antes que el telón caiga, que el buen público decrete sus aplausos a Mientraiga convertido en amarrete!

Telón

Payró, Roberto J. "Mientraiga", en Comedias y sainetes argentinos, Buenos Aires, Colihue, 1981.

Glosario

- 1. Jamona:** Mujer apetitosa de edad madura.
- 2. Trebejo:** utensilio, trasto.
- 3. Mona:** borrachera.
- 4. Vigüela:** guitarra.
- 5. Chambón:** sin habilidad para desempeñar una tarea.
- 6. Chamuchina:** chusma, populacho; en otros casos, cosa de poco valor.
- 7. Voracear:** derrochar.
- 8. Andar de la cuarta al pértigo:** andar sin dinero, vivir en la miseria.
- 9. Amuchar:** reunir, aumentar.
- 10. Pechar:** pedir.
- 11. Firme:** juego de palabras. Don Lucas le pide a Gaspar que «firme» un pagaré, comprobante de un dinero que le presta, con intereses altos (en el momento de darle el dinero, Don Lucas sabía que Gaspar había ganado la lotería). Gaspar, en cambio, dará otro sentido al término «firme».
- 12. Campaneárselas:** arreglárselas.
- 13. Runfla:** multitud de personas o cosas.
- 14. Chichón:** bromista.

Un alto en el camino: para comprender la lectura

1. A partir del contexto, expliquen el sentido del siguiente refrán, que Gaspar emplea en una conversación con don Raimundo: «¡Un hueso pelao a un muerto de hambre!».

2. Expliquen por qué Raimundo corrige a Lucila y le dice que en lugar de «conventillo» debe decir «casa de vecindad» o «casa de departamentos».

3. Identifiquen en el texto de Payró el momento en que se anticipa el desenlace de la obra. Citen la frase correspondiente.

4. Respondan.

a. ¿Cuál es el sentido con que Gaspar utiliza el término *firme* en la respuesta que da a Don Lucas cuando este le pide que firme el papel?

Nacimiento y evolución de la escena nacional



RECURSOS QUE SUMAN

El cocoliche y el lunfardo

Así como el lenguaje rural se había popularizado a través de la literatura y el drama gauchescos, en las primeras décadas del siglo xx, el sainete criollo difundió nuevas modalidades del habla popular. El **cocoliche**, por su parte, era una lengua híbrida: mezcla del español del Río de la Plata y el idioma de los inmigrantes. Se llamaba **cocoliche** o **cocolichero** al inmigrante de origen italiano, turco o ruso que apenas podía hablar en español. El **lunfardo**, jerga utilizada por delincuentes para no ser descubiertos, se extendió en seguida entre los sectores de menores recursos y luego se hizo conocido a través del teatro y del tango, por todos los sectores sociales.

- Subrayen en el texto leído los términos del lunfardo y del cocoliche y respondan: ¿Qué relación se puede establecer entre las características de estos personajes y su manera de hablar?

En 1783 se construyó en Buenos Aires el **Teatro de la Ranchería**, que se incendió en 1792. Allí se estrenaron *Siripo*, de Manuel José de Lavardén (primera manifestación de la **vertiente culta** del teatro en la región) y *El amor de la estanciera*, anónima (sainete que recrea el lenguaje y ambiente propios de las zonas rurales y que inaugura la **corriente popular** de nuestro teatro).

En los primeros veinte años del siglo XIX, el teatro nacional experimentó un florecimiento, con obras que trataban el **tema de las luchas por la independencia**. Las persecuciones que se iniciaron con el **gobierno de Rosas** tuvieron como consecuencia el **exilio** de muchos escritores y por lo tanto se representaron mayormente **óperas italianas** y **espectáculos circenses**.

Luego de la caída de Rosas (1852), se construyeron en Buenos Aires muchos teatros. Hasta **1885**, sin embargo, los dramaturgos locales encontraban aún poco espacio. La mayoría de las **representaciones** a las que asistía generalmente **una minoría culta**, ya que el resto del público prefería los espectáculos circenses, estaba a cargo de **compañías extranjeras**.

El teatro criollo: del circo al escenario

En 1884, a pedido de los hermanos Podestá, célebre *troupe* circense, se puso en escena una adaptación del folletín *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez que significó el origen del teatro nacional. Moreira fue un personaje real que Gutiérrez había convertido en héroe de la literatura gauchesca.

La obra resultante fue un mimodrama: solo en dos momentos los actores abandonaban su mutismo para interpretar piezas cantadas. La representación tuvo un **éxito notable** y los Podestá le fueron agregando texto hasta transformarla en un **drama gauchesco**. Moreira se volvió así un prototipo moral y social, representativo de una nacionalidad en formación.



•• Familia de los Podestá, célebre *troupe* circense.

Los padres del teatro argentino

El teatro nacional se consolidó definitivamente durante la primera década del siglo xx. Muchos estudiosos consideran la obra de dos autores como **pilares de la escena nacional**. Uno de ellos, Florencio Sánchez, compuso dramas que evidencian su preocupación por las problemáticas sociales de su tiempo. El otro, Gregorio de Laferrère, suele ser considerado como el más importante comediante de la época.

• **Florencio Sánchez** nació en Montevideo, pero desarrolló en Buenos Aires toda su carrera como dramaturgo. Era conocida su orientación anarquista que suele manifestarse en la **crítica social** presente en sus obras. Los conflictos individuales y sociales que experimentan sus personajes profundamente humanos (acuciados muchas veces por la marginalidad, la pobreza o las enfermedades) evidencian, además, la influencia del **realismo** y el **naturalismo** en su escritura. Algunas de sus obras más celebradas son *Canillita* (estrenada en 1902), *M'hijo el doctor* (de 1903), *La gringa* (1904) y *Barranca abajo* (1905).

• **Gregorio de Laferrère** inauguró en la Argentina la **comedia de costumbres urbana**. Sus obras han sido señaladas en numerosas oportunidades como una suerte de reverso del teatro de Florencio Sánchez. En ellas suele presentar, de **manera satírica**, las costumbres de los sectores urbanos, en especial (aunque no exclusivamente) de la clase media. No pretende, sin embargo, hacer una crítica severa o moralista de lo social; su teatro busca el entretenimiento y los hábitos o creencias ridiculizados suelen observarse con **mirada tolerante**. *iJettatore!* (1904), *Locos de verano* (1905) y *Las de Barranco* (1908) son ejemplos de este tipo de comedias.

Algunos críticos señalan que también fue fundamental, en esa etapa de consolidación, la figura de Roberto J. Payró. El importante desarrollo que experimentó el teatro durante la primera década del siglo xx en la Argentina llevó a la **profesionalización de actores y dramaturgos**: en 1910 se fundó la Sociedad de Autores Dramáticos y, en 1919, la Sociedad Argentina de Actores.

Los orígenes del sainete

En su origen, el término *sainete* estuvo ligado a la comida: en España se lo utilizaba para designar 'un bocadillo delicado y gustoso'. Además, por traslación, indicaba aquello que realizaba el valor o significado de algo, como por ejemplo un adorno. Con el correr del tiempo su sentido fue cambiando. En el siglo xvi, designaba ya a los intermedios representados entre los distintos actos de obras más extensas y, tiempo después, se lo comenzó a emplear en relación con toda **obra cómica breve** que mostrara la **vida cotidiana de los sectores populares**. Así, entre los actos de obras serias, los sainetes distendían al público con sus historias sencillas y sus personajes estereotipados.

En el **Río de la Plata**, los primeros sainetes de los que se tiene noticia datan del 1800. No son muchos los que llegaron hasta nuestros días, pero eso no quiere decir que no hayan existido, incluso a gran escala. Al igual que otros tipos de formas teatrales breves y generalmente cómicas (como los pasos, las parodias o los disparates), el sainete era considerado **un género menor o género chico**, y por esa razón no se tuvo cuidado en conservarlos. Al igual que otras formas de literatura masiva, en la actualidad solo contamos con algunas de estas breves obras teatrales.

A mitad de camino: para analizar la lectura

1. Respondan.
 - a. ¿A qué sector social pertenecen los personajes del sainete *Mientraiga*?
 - b. ¿Qué oficios y tareas realizan para subsistir?
 - c. ¿Se observan diferencias entre «gringos» y «criollos»?
 - c. ¿Qué rol tienen los personajes femeninos en la acción dramática? Justifiquen.
2. Identifiquen los rasgos que permiten clasificar la obra de Payró como perteneciente al «género chico».
3. Analicen el rol de los personajes femeninos en la acción dramática.
4. Expliquen la función que cumplen los elementos musicales de la obra.

● ● Notas al margen

EN OTRAS PÁGINAS

La comparsa se despide

Autor: Alberto Vacarezza

Nacionalidad: Argentino

1.º edición: 1932

Editorial: La escena

«Un patio de conventillo,
un italiano encargao,
un yoyega retobao,
una percanta, un vivillo;
dos malevos de cuchillo,
un chamuyo, una pasión,
choque, celos, discusión,
desafío, puñalada,
espamento, disparada,
auxilio, cana... ¡telón!

(...)

[P]ues debajo de todo esto,
tan sencillo al parecer,
debe el sainete tener,
rellenando su armazón,
la humanidad, la emoción,
la alegría, los donaires
y el color de Buenos Aires
metido en el corazón».

Notas al margen

El sainete criollo

Para muchos críticos, el surgimiento del **sainete criollo** responde a la **fusión** entre la **tradicción española** de las representaciones de obras "menores" y la **asimilación de tipos, cantos y modismos rioplatenses** posibilitada por la progresiva incorporación de **actores nacionales**.

En nuestro país, el sainete fue intensificando un **tono satírico-político más marcado**. Solían referir hechos de actualidad, muchas veces haciendo alusión a personas concretas. El estudioso del sainete Tulio Carella considera que en la Argentina el género incorporó un **elemento trágico** que no existía en el sainete clásico: «Los personajes son risibles pero alcanzan, al mismo tiempo, la dignidad de la vida».

Inmigración y sainete

El éxito del **sainete criollo** está asociado al fenómeno de la **inmigración**. A partir de 1870 y hasta los años veinte fundamentalmente ingresó a nuestro país una enorme masa de inmigrantes. La gran mayoría de estos nuevos habitantes (de los cuales un 50% era italiano y casi un 30% español) se asentó en las orillas de Buenos Aires.

En poco tiempo, el espacio urbano se pobló de voces y fisonomías diferentes y en los suburbios crecieron los conventillos. La escenografía característica del sainete fue el **patio del conventillo**, donde se mezclaban las lenguas y las costumbres que aquellos seres traían de sus países de procedencia. Estos **personajes tragicómicos**, su comportamiento y sus formas de hablar suscitaban la **risa del público**, mientras que sus ambiciones y sueños inalcanzables generaban muchas veces un **sentimiento de compasión**.

Personajes y temáticas del sainete criollo

Los personajes del sainete son siempre humildes y muchas veces fracasados. Viven en los márgenes de la ciudad. No suelen transitar el espacio del centro ni el campo porque los atemoriza o lo desconocen. Entre los personajes típicos del sainete, pueden encontrarse:

- **El inmigrante:** su jerga cocoliche y sus esfuerzos para "acriollarse" siempre eran un recurso para el humor.
- **El guapo o compadrito:** joven valeroso y nostálgico, siempre dispuesto a batirse en un duelo a cuchillo.
- **La percanta:** muchacha sencilla, romántica que sueña con salir de la pobreza. En la época, se la retrataba como una mujer liberal.
- **El atorrante:** generalmente vago, callejero y aprovechador.

Para Tulio Carella, las **temáticas saineteras** son: los sucesos políticos, el «cuento del tío» o estafa, la «cachada» o broma pesada, el drama amoroso, la soledad, la muerte, el abandono, la promiscuidad, las diferencias sociales, la falta de dinero, los deportes y el juego. «Al reflejar la vida —sostiene Carella—, el sainete describe una civilización y al mismo tiempo un modo de interpretar dicha civilización». Justamente, las temáticas mencionadas se vinculan con la vida en sociedad, con los conflictos entre personas de diversos orígenes, de distinto sexo o de distintas costumbres. En el sainete, esa mezcla de tipos sociales es una característica sobresaliente.

El teatro de Roberto J. Payró

Mientraiga fue escrita en 1924, pero se estrenó varios años después, luego de la muerte de su autor. A través de esta obra Payró —que no había desarrollado el género chico— incursionó en el sainete.

En esta obra se observan muchos elementos característicos del género, como el **patio del conventillo**, espacio de socialización, o los **personajes inmigrantes**. A través de las acciones de los personajes, Payró pone en evidencia los **vicios humanos**: la avaricia, la mezquindad, el aprovechamiento de la generosidad del prójimo o la gula, con **mirada crítica pero humorística**.

El dinero: tener o no tener

El **tema central** de la obra es el **dinero** que media en las relaciones entre los personajes. El título significa 'mientras haiga', es decir, 'mientras haya dinero'. Por eso, los habitantes del conventillo le han puesto ese apodo a Gaspar por su actitud despreñida respecto del dinero.

Sin embargo, Gaspar es generoso no «mientras haya», porque en realidad no tiene dinero. Cuando verdaderamente «haya» dinero, la conducta del personaje cambiará radicalmente. Para «Mientraiga» no tiene sentido ahorrar siendo pobre, pero sí cuando la situación económica mejora. La **crítica social** implícita se dirige hacia **los sectores medios de la sociedad**. Ganar la lotería determina, entonces, un cambio rotundo en el comportamiento del protagonista, que descoloca a los demás personajes y sorprende al espectador.

Sin embargo, la concepción del dinero para Gaspar puede entenderse también desde la lógica misma del sainete criollo. Señala Carella acerca de este género «(...) cuando un personaje cambia de profesión, de clase social cambian algunos caracteres secundarios. A cada personaje corresponde un conjunto invariable —o poco variable— de actitudes, lenguaje, caracterización y atuendo». De acuerdo con el género, el cambio en la posición económica de Gaspar no puede sino reflejarse en un cambio en las características de comportamiento que identifican al personaje.



•• Conventillo en Caminito, en el barrio porteño de La Boca.

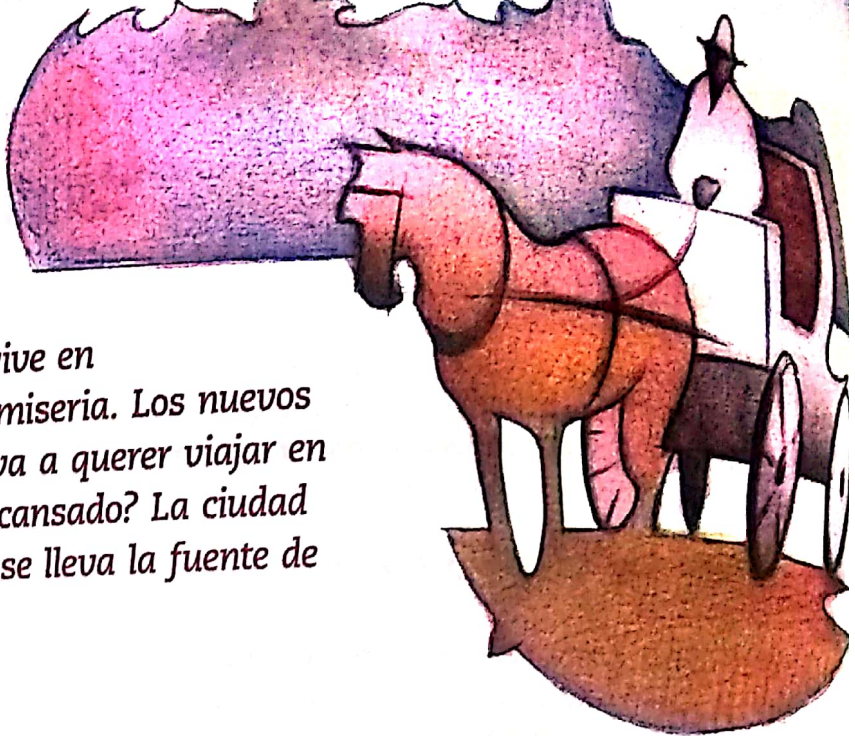
Un alto en el camino: para analizar la lectura

1. Una de las características del sainete es la referencia a hechos de actualidad. ¿A qué situaciones, que en la época podían resultar de actualidad, les parece que alude *Mientraiga*?
2. Analicen los personajes de la obra. ¿Qué elementos propios de los personajes del sainete encuentran en ellos? Justifiquen su respuesta y den ejemplos del texto.
3. A partir del sainete leído, resuelvan estas consignas:
 - a. Identifiquen todas las relaciones entre los personajes en las que media el dinero.
 - b. A continuación, expliquen cómo se desarrolla cada una de esas relaciones, cómo se comporta cada personaje, si tiene lugar algún conflicto, cómo se resuelve la situación, etcétera.
4. Busquen ejemplos en la obra de Payró donde las conductas de los personajes sean tratadas desde una perspectiva humorística.

Mateo

Armando Discépolo

Para Miguel, un inmigrante italiano que vive en el conventillo, el progreso es sinónimo de miseria. Los nuevos automóviles le roban la clientela. ¿Quién va a querer viajar en un coche maltrecho tirado por un caballo cansado? La ciudad crece y se moderniza y en su ritmo veloz se lleva la fuente de trabajo de los tradicionales cocheros.



***** I *****

La familia de don Miguel ocupa dos habitaciones en el conventillo. En el rincón izquierdo del escenario, la alta cama matrimonial; en el derecho, la de Lucía. Mesitas de luz en cada cabecera. Alfombrines raídos. La puerta del lateral izquierdo lleva al cuarto de Carlos y Chichilo; la del foro, al patio. A la izquierda de esta, ventana sin hierros, con visillos. Entre puerta y ventana, dos alambres sostienen una cortina de cretona que, corrida, oculta entre sí ambas camas. (...) Las siete de la mañana. Invierno. Doña Carmen, sentada en silla baja, calienta sus manos en el brasero. Los enseres del mate en el suelo; la «pava» en el fuego. Lucía termina de vestirse. (...)

Lucía.— ¿No vino papá, todavía?

Doña Carmen.— No.

Lucía.— ¡Qué frío!

Doña Carmen (Brindándole el mate).— Toma. Calientáse. (Lucía sorbe en silencio mirándose en el espejo del cristalero). Cuida que no hirva el café.

Lucía.— Espere que me lave la cara, siquiera. (...)

Lucía.— ¡El viejo!

Carlos.— ¿Viene hecho?

Lucía.— No: trae la galera sobre los ojos.

Chichilo.— ¡Araca: (1) bronca entonces!

Carlos.— Ni el café con leche se puede tomar. ¡Qué gana de revolver todo!... (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 (Renovando el mate).— No le contestá, Carlito, por favor. No lo haga enojá.

Carlos.— Que no me pinche.

Chichilo.— Hágalo acostar en seguida, mama.

Doña Carmen.— Séamo bueno. Pobre viejo; viene cansado, muerto de frío. Séamo bueno.

Miguel (Gabán de lana velluda hasta los tobillos, "media galera", bufanda y látigo. Trae una cabezada colgada al brazo; los bolsillos laterales llenos de diarios).— Bon día. (Le contestan todos, mientras él los mira. Deja a los pies de su cama, galera, látigo y cabezada).

(...)

Doña Carmen (El mate).— Toma; caliéntase. (El viejo sorbe con fruición) Sentáte.

Miguel (Se sienta).— Estoy cansado de estar sentado. (Le preocupa la actitud de Carlos. A Doña Carmen) ¿Cómo estás? ¿Tiene frío?

Doña Carmen.— Un poco.

Miguel.— Ha caído yelo esta noche. (Por Carlos) ¿Qué tiene?

Doña Carmen.— Nada. Piensa.

Miguel.— ¿Igual que una persona?

(...)

Chichilo (Sonriendo a don Miguel que se le acerca; Bajo, a doña Carmen).— Ahora se la cacha (2) conmigo.

Miguel.— Bon provecho.

Chichilo (Queriendo serle grato).— Ya me lo dijo, viejo.

Miguel.— E se lo digo otra vez, ¿qué hay?

Chichilo.— Y... no hay nada... ni siquiera azúcar.

Miguel.— ¡Cállase la boca! ¡Sácase la gorra!... Bravo.

Chichilo.— Diga.

Miguel.— ¿Qué quiere?

Chichilo.— ¿No tiene sueño?

Miguel.— No. ¿Por qué?

Chichilo.— Y... yo tendría sueño.

Miguel.— Porque usted es un haragán, ¿comprende?

Lucía. (Va hacia su cama)

Chichilo (A doña Carmen).— Hágalo acostar, mama; déle el opio que si no... Paqo siempre yo. (Mutis izquierda)

Miguel.— Lucía.

Lucía (Que se da colorete a escondidas).— ¿Qué?... ¿Llamaba?
Miguel (Viéndole las dos manchas de carmín).— ¿Qué se ha hecho?
Lucía.— ¿El qué? (Tonta).
Miguel (Apartándola, discreto).— ¿Por qué hace eso?
Lucía.— No sé de qué habla.
Miguel (Mostrándole un dedo que tiñe en sus mejillas).— Hablo de esto.
Lucía.— Y bueno...
Miguel.— E muy feo, hijita.
Lucía.— No; si se usa.
Miguel.— Hay mucha cosa que se usan... e que son una porquería.
Doña Carmen (Brindándole un mate, sin mirarle).— Toma, Miquele.
Miguel.— Levanta la cabeza. (Le limpia con su pañuelo.) No me haga más esto.
Lucía.— ¡Uff... qué olor a toscano!
Miguel.— Otra vez que yo la veo pintada... (Irritación contenida) ¡... la castigo col látigo! (La empuja)
Lucía.— Y bueno... si se usa.
Doña Carmen.— Miquele, toma el mate.
Miguel.— ¡Tómasele usted! (Brusco)
Doña Carmen.— ¿No quiere más? ¿Está feo?
Miguel (Arrepentido).— No. Traiga. (Sorbe) ¡Está riquísimo! (Cariñoso) Lucía, venga. ¿Sabe?, tiene que hacer una almohadilla para la cabezada (3) de Mateo.
Lucía (Fastidiada).— ¿Más almohadillas?
Miguel.— Sí. El pobrecito caminaba dormido, seguramente, e se ha dado un cabezazo tremendo contra un automóvil. ¡Así se quemaran todo!
Carlos (Que está leyendo).— ¿No te digo?
Doña Carmen.— ¿Se ha lastimado mucho?
Miguel.— Se ha hecho a la frente un Patacone (4) así de carne viva. ¡Tiene una desgracia este caballo! Siempre que pega... pega ca la cabeza. Yo no sé. Una almohadilla igual, igual a aquella que le hicimo para el batecola, ¿recuerda?
Lucía.— Sí. (Toma con asco la guarnición).
Miguel.— Bravo. Tiene tiempo hasta la noche.
Lucía (A doña Carmen, al pasar).— La dejo ahí, mama; después la hace usted.
Doña Carmen.— Bueno. (Mutis de Lucía por izquierda)
Miguel (Sacándose el capote).— Al principio yo no hice caso al golpe e ha seguido caminando por Corriente arriba —el choque fue a la esquina de Suipacha—, pero Mateo cabeceaba de una manera sospechosa, se daba vuelta, me meraba —con esa cara tan expresiva que tiene—, e me hacía una mueca... así... como la seña del siete bravo. (5)
Carlos (Comentario).— ¿No ve? Si hasta juega al truco, ahora.

Miguel.— Yo no sé... (Ríe complacido, recordando) Este Mateo... e tremendo. Hay vece que me asusta. N'entendemo como dos hermanos. Pobrecito. (...) ¡Vehículo diabólico, máquina repugnante a la que estoy condenado a ver ir e venir llena siempre de pasajero con cara de loco, mientras que la corneta, la bocina, lo pito e lo chanco me pifian e me déjano sordo.
Carlos.— Es el progreso.
Miguel.— Sí. El progreso de esta época de atropelladores. Sí, ya sé. Uno protesta, pero es inútil: son cada día más, náceno de todo lo rincone; so como la cucaracha. Ya sé; ¡qué se le va hacer! ¡Adelante, que síqano saliendo, que se llene Bonos Aire, que hágono puente e soterráneo para que téngano sitio... yo espero; yo espero que llegue aquel que me tiene que aplastar a mí, al coche e a Mateo! ¡E ojalá que sea noche misma!
Doña Carmen.— Acostáte, Miquele.
Carlos.— Claro, usted respira por la herida, pero... hay que entrar, viejo: hay que hacerse chofer.
Miguel (en el colmo del asombro).— ¿Quién?!... ¿Yo?!... ¿E usted e mi hijo?... Cármene, ¿éste es hijo mío, seguro?
Doña Carmen.— No le haga caso; acostáte.
Miguel.— ¿Yo chofer? Ante de hacerme chofer, que son lo que me han quitado el pane de la boca, ¡me hago ladrón! ¡Yo vaya morir col látigo a la mano e la galeira puesta, como murió me padre, e como murió me abuelo! Chofer... ¡No! Lo que yo tendría que ser so do minuto presidente. ¡Ah, qué piachere!... Agarraba los automóvil con chofer e todo, hacía un montón así, lo tiraba al dique, lo tapaba con una montaña de tierra e ponía a la punta este cartel: «Pueden pasar. Ya no hay peligro. ¡S'acabó l'automóvil! ¡Tómeno coche!».
Doña Carmen.— Ha trabajado poco anoche.
Carlos.— La pregunta... ¿No ve cómo viene?
Miguel.— No mucho. Un viaje de ocho cuadra. Se bajaron para tomar un automóvil. Estaban apurados... E todavía me discutían el taxímetro: «¡Está descompuesto!... ¡Está descompuesto!... ¡Ladrones!» «¡El que está descompuesto soy yo!», le ha contestado. He tenido que revolver el fierro para cobrar.
Carlos.— ¡También... con ese coche!
Miguel.— ¿Qué tiene el coche?
Carlos.— Nada. Cada rendija así, la capota como una espumadera. Yo no subía ni desmayao.
Miguel.— Natural, no es un coche para príncipe.
Carlos.— ¿Qué príncipe! ¿Y el caballo?
Miguel.— ¿Qué va a decir de Mateo?
Carlos.— Ese no es un llobaca.
Miguel.— ¿E qué es?
Carlos.— Es una bolsa de leña.
Miguel.— ¡Mateo, una bolsa de leña!
Carlos.— Una cabeza grande así, el anca más alta que

el cogote, partido en dos, los vasos como budineras, lleno de verrugas, casi ciego... ¿qué quiere? Da lástima. La gente lo mira, le da gana de llorar y raja.

Miguel.— Y sin embargo tiene más corazón que usted. Hace quince años que trabaja para usted sin una queja.

Carlos.— Por eso: jubilélo.

Miguel.— Cuando usted me compre otro; yo no puedo.

Carlos.— No se queje, entonces.

Miguel.— Yo no me quejo de él, me quejo de usted. Mateo reventado e viejo me ayuda a mantener la familia; me ayuda... ¡la mantiene! Yo me quejo de usted, que se burla de él e vale mucho meno.

Carlos.— Ese berretín (6) va a ser su ruina. No veo la hora de que se le muera.

Miguel.— Es claro. Cuando Mateo se muera, usted se va a reír. E cuando me muera yo, como él, reventado, viejo y triste... usted también se va a reír.

Doña Carmen.— Miquele, ¿qué dice?

Carlos.— No tome las cosas al revés.

Miguel.— Eh... te conozco mascarita.

Carlos.— ¡Ah! Dice cada cosa... Todo porque no traigo plata. Siempre la plata. Un día de estos, ¡lo voy a ahogar en la plata! (Mutis hacia la calle)

Miguel (Lo corre; En la puerta).— ¡Porquería! ¡Malevito! (7)... ¡Chofer!

Doña Carmen.— No haga caso, Miquele. Está con la luna. Acostáte.

Miguel.— No me acuesto nada.

Doña Carmen.— ¿No tiene sueño?

Miguel.— Sí, pero no tengo gana de dormir. Espero a Severino.

Doña Carmen.— ¿Severino? ¿Vas a pedirle plata otra vez?

Miguel.— ¿E qué quiere hacer? (Pausa)

Doña Carmen.— ¿Cuánto le debe?

Miguel.— Trescientos pesos. Respondo con coche e co Mateo. Pobrecito... lo tengo hipotecado.

Doña Carmen.— ¿No hay otro amigo a quién pedir?

Miguel.— ¿Cuál? Diga. Amigo tengo mucho, pero so toda persona decente, no tiene ninguno un centavo.

Doña Carmen.— ¿E tú sabe cómo la ha llenado?

Miguel.— ¿E quién lo sabe? Con su sudor no será. Nadie llena la bolsa col sólo sudor suyo...

Doña Carmen.— Dícenos que de noche ayuda col coche a lo ladrone.

(...)

Miguel.— Cuando se tienen hijo no hay que pensar, hay que darle de comer; ¿comprende?... (Meditan silenciosos)

Doña Carmen.— ¿Para el mercado... ha traído?

Miguel.— No. Se me pone pata arriba, no me cae un cobre.

Doña Carmen.— ¿E cómo hacemos?

Miguel.— ¿No te fía?

Doña Carmen.— No. Le debo once pesos ya. Es un carnicero tan antipático.

Miguel.— ¡Ah! (Se despeina)

Doña Carmen.— No te enojá... A lo mejor me fía. A lo mejor me fía. No te enojá.

(...)

Chichilo (Reapareciendo).— Ahí viene don Severino. (Mutis)

Miguel.— Meno mal. Alegráte, Cármene. Este nos salva.

Severino.— Bon día. (Es un «funerero». Levita Tubo. Plastrón. Afeitado. Pómulos prominentes. Dos grandes surcos hacen un triángulo a su boca de comisuras bajas)

Doña Carmen.— Bon día. (Le disgusta la visita. Pero hasta su disgusto es dulce)

Miguel.— Adelante, Severino, adelante. (...)

Doña Carmen.— ¿La familia?

Severino.— Vive

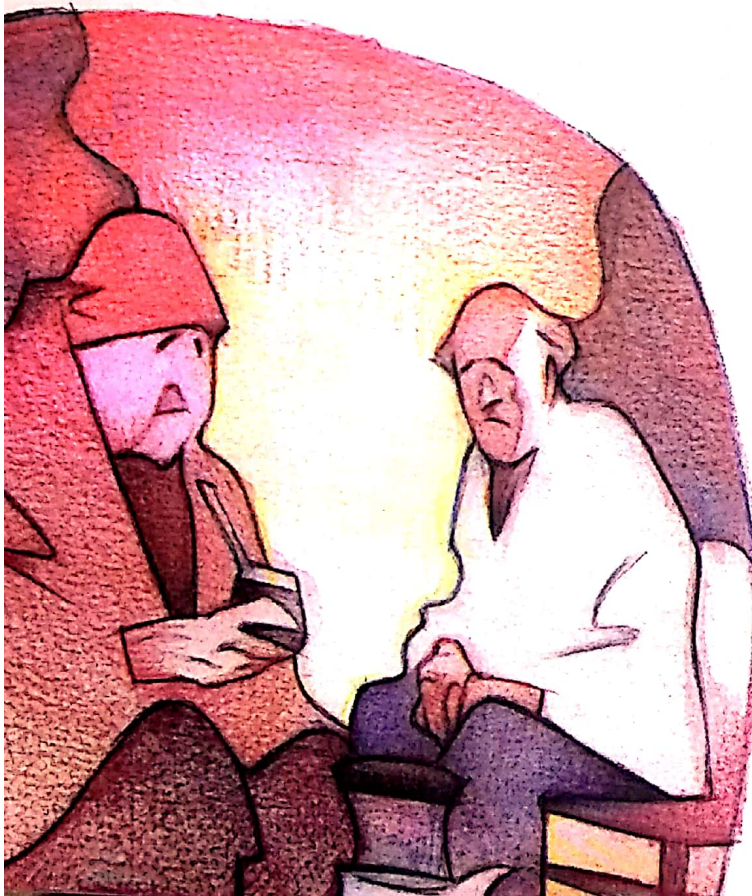
Miguel.— ¿Mucho trabajo? (Se sienta entre los dos)

(...)

Severino (sin inmutarse).— (...) Se moere la gente a montone. Da miedo. Ayer, a la Chacarita, entraron ciento cincuenta cadáveres. Ante de ayer, ciento cuarenta y cuatro... (Doña Carmen llora moviendo la cabeza.) Ante de ante de ayere...

Miguel (Señalándole a la vieja).— ¡Eh... Severino... no cuente más...!

Severino.— ¿Qué? ¿Le hace mal efecto, doña Cármene? Eh, la vida es así. Todo tenemos que ermenar allá.



Mañana usted... pasado mañana él, dentro de muchos años yo... pero todos ... todos.

Miguel.— Bueno... Sentáte, Severino.

Severino.— Acá estoy. Ha hecho bien, Mequele, de acordarte de mí. Estaba precisando esta plata que te ha dado.

Miguel.— ¿La precisa?...

Severino.— Sí. Esta mañana se me vence na cuota de la casita que estoy levantando a Matadero. ¿Me vas a pagar todo?

Miguel.— Este... (Aparte) ¡Linda entrada! (Alto) Yo quisiera pagarte, Severino, pero... resulta que... no puedo pagarte nada porque estoy así. (...)

Severino.— ¿Para qué me ha hecho venire, entonces?

Miguel.— Pensando que... (Está corrido) como siempre te has portado tan bien... en fin ... ¿comprende? ... si quisiera prestarme... todavía... por última vez...

Severino (Como dijo: Parca).— ¿Más plata?

Miguel (Afirmando).— Ah... ma poca...

Severino.— No, Mequele; ne poca ne mucha. Basta. La plata, a mí me cuesta ganarla. Estoy cansado de cargar muerto. (...)

Miguel.— ¡Tú si nu mal amigo!... (Avanza iracundo)

Severino.— ¡E tú nu aprovechadore que quiere hacer el hombre honesto ca la plata mía! (...) ¿Te acuédase de aquel día que me rechazaste uno vaso de vino «por qué no sabía cómo lo ganaba»?

Miguel.— ¿Io?

Severino.— Tú.

Miguel.— No m'acuerdo.

Severino.— Yo sí; e lo tengo acá todavía. (En la garganta) Me despreciaste porque yo había dejado de hacer el puntilloso; me insultaste, Mequele, e hiciste male, porque yo, ahora, tengo una casa mía, la mojer contenta e los hijo gordo; mientras tú, con tu orgullo, tiénesse que pedirme la lemosna a mí para seguir vi-

viendo a esta pieza miserable, esperando que la familia, cansada de hambre, te eche por inútil.

Miguel.— Calláte... ¿por qué me trabaja así?

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

Miguel.— Calláte, Mefestófele.

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

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

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

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

Discépolo, Armando. Mateo, Buenos Aires, CEAL, 1987.

Glosario

1. **Araca:** en lunfardo, 'atención' o 'cuidado'.

2. **Se la cacha:** se la toma.

3. **Cabezada:** pieza de cuero que sujeta la cabeza del caballo.

4. **Patacone:** montón.

5. **Siete bravo:** siete de espadas, en la baraja española. El personaje alude al

gesto mudo que consiste en mover la comisura de los labios hacia la derecha, que en el lenguaje del truco indica que se está en posesión de esa carta.

6. **Berretín:** capricho, terquedad.

7. **Malevito:** diminutivo de malevo (bandido, delincuente, matón).

Un alto en el camino: para comprender la lectura

1. Respondan.

a. ¿En qué época creen que se desarrolla la acción dramática? ¿Por qué? Citen las frases que les hayan permitido deducirlo.

2. Caractericen al personaje de Miguel. Luego, describan la relación que tiene con sus hijos y la opinión que tiene sobre cada uno de ellos y sobre Severino. Justifiquen claramente sus afirmaciones.

3. Indiquen cuáles son los temas centrales de la obra. Justifiquen su respuesta.

4. A partir del personaje de Carlos, respondan.
a. ¿Qué piensa con relación al aumento del número de automóviles en la ciudad de Buenos Aires?

b. ¿En qué se diferencia su opinión de la de su padre? Seleccionen un parlamento de cada personaje para establecer el contraste.

DÍGALO
CON MÚSICA

Yira Yira

Letra: Enrique Santos
Discépolo
Música: Enrique Santos
Discépolo
Género: tango
Año de creación: 1930



Muchos han señalado el vínculo entre la poética presente en los tangos de Enrique Santos Discépolo y los elementos propios del grotesco criollo, género que su hermano Armando incorporó al teatro argentino. La letra de *Yira yira* quizás permita justificar esa hipótesis:

Cuando la suerte que es grela,
fayando y fayando
te largue parao;
cuando estés bien en la vía,
sin rumbo, desesperao;
cuando no tengas ni fe,
ni yerba de ayer
secándose al sol;
cuando rajés los tamangos
buscando ese mango
que te haga morfar...
la indiferencia del mundo
—que es sordo y es mudo—
recién sentirás.

Verás que todo es mentira,
verás que nada es amor,
que al mundo nada le importa...
¡Yira!... ¡Yira!...
Aunque te quiebre la vida,
aunque te muerda un dolor,
no esperes nunca una ayuda,
ni una mano, ni un favor. (...)

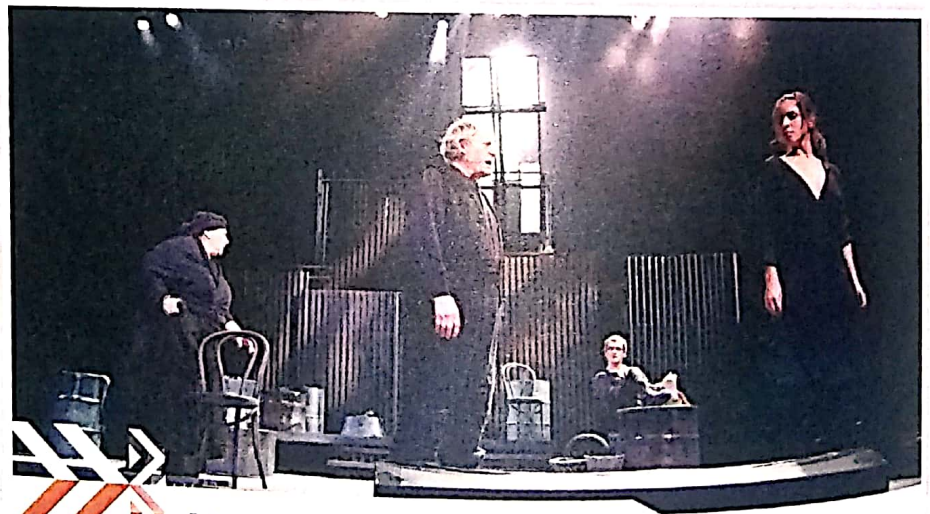
El grotesco criollo

El género **grotesco** surgió en Italia a comienzos del siglo XX. Presenta simultáneamente **situaciones risibles y trágicas** en un equilibrio inestable. Aquello que en el grotesco mueve a risa en otro contexto seguramente generaría llanto. El dramaturgo italiano Luigi Pirandello planteó que la esencia del género reside en que todo sentimiento puede transformarse en su opuesto.

En la Argentina, hacia 1920, las obras teatrales de Armando Discépolo transformaron el grotesco italiano en **grotesco criollo**. Los rasgos predominantes de este nuevo género teatral porteño son los siguientes:

- **El espacio cerrado:** su acción se desarrolla en interiores oscuros, ruinosos, opresivos, abarrotados de objetos destruidos y en desorden. La acción dramática se traslada del patio exterior del sainete a las habitaciones que ocupa en el conventillo la familia protagonista.
- **Los personajes inmigrantes italianos:** su forma de expresión, el *cocoli-porteño*, y su nostalgia por la tierra natal —muestras del desajuste con el entorno— los consolidan como personajes tragicómicos.
- **Los conflictos generacionales:** se presentan los problemas por los que transita una familia, y ya no la interacción de quienes habitan los conventillos.
- **El fracaso del sueño de progreso económico** («hacer l'América»): el espectador es testigo de la dureza de la lucha por la vida y por salir de la miseria.

Si bien existen situaciones que mueven a risa, progresivamente la vida de los protagonistas se vuelve más trágica porque no pueden encontrar su lugar en la sociedad: sus aspiraciones y proyectos fracasan una y otra vez. El **espectador** experimenta **sentimientos contradictorios**: pena o conmiseración y, a la vez, risa. Pero, lo risible está vinculado a una **situación de sufrimiento** que es lo que determina el tipo de emoción que experimenta el espectador ante el grotesco: nos reímos pero esa carcajada nos genera culpa porque está originada en el dolor ajeno.



Mateo

Autor: Armando Discépolo

Fecha: 2012

Lugar de exhibición:

Teatro Cervantes.

•• *Mateo* es la primera pieza calificada como grotesco. A casi 90 años de su estreno, la obra sigue en los escenarios de Buenos Aires.

Armando Discépolo, hombre de teatro

Discépolo estrenó su primera obra a los 18 años. Desde entonces, su carrera como dramaturgo y director teatral fue ininterrumpida. Entre 1910 y 1934, escribió más de treinta piezas, varias de ellas en colaboración. Luego se centró en su labor como director. Puso en escena obras de autores nacionales (entre ellos Roberto J. Payró) y extranjeros (como Luigi Pirandello). Se destacó como escritor de comedias, aunque algunos de sus dramas, como por ejemplo *¡Levántate y anda!* fueron también muy celebrados. Aquello que más lo ha identificado es, sin embargo, el desarrollo de lo que él mismo llamó «grotesco criollo», género del que *Mateo* constituye el primer exponente acabado.

El grotesco de Discépolo

Los grotescos de Discépolo (como *Mateo*, *Stéfano*, *Cremona* y *Relojero*) incluyen, paralelamente a su carácter cómico, serias denuncias sociales y morales. Es el caso de *Mateo*, un grotesco en el cual asistimos al dolor de Miguel por la imposibilidad de mantener a su familia: «Cuando se tienen hijos no hay que pensar, hay que darle de comer; ¿comprende?...».

En esta obra, esa problemática se une a otro de los temas recurrentes en el teatro de Armando Discépolo: el **desencuentro generacional**. En *Mateo* es constante la referencia a las discrepancias entre Miguel y sus hijos; por ejemplo cuando reprende a Lucía por usar maquillaje y a Carlos por sus ideas políticas y por su adhesión al progreso. El conflicto central, de hecho, está vinculado con el **desacuerdo entre Miguel y su hijo** acerca de este último tema: el padre trabaja como cochero y se queja de la cantidad de automóviles que invade día a día la ciudad de Buenos Aires; Carlos, por el contrario, considera que el trabajo de su padre es obsoleto, critica al viejo caballo *Mateo* (al que Miguel considera casi como a un amigo) y se indigna ante la terquedad de su padre, quien se niega a manejar un automóvil.

Otro de los temas presentes en *Mateo* es el **conflicto entre el individuo y la sociedad**: Miguel no entiende la preferencia de los clientes por el automóvil y se niega a aceptar los cambios.

Ese conflicto se traduce en otro tópico: **ser auténtico frente a ser «falso»**, representado, en primer lugar, por el personaje de Severino (que debajo de su máscara de prosperidad esconde la verdad acerca de cómo obtiene el dinero), pero también por Miguel, quien no quiere ensuciarse las manos pero que ante los apremios económicos decide pedir prestado a Severino dinero ilícito.

Miguel y Mateo: una dupla grotesca

El caballo *Mateo* —dolorido y cansado igual que su dueño— constituye de alguna manera una síntesis del sufrimiento que se pone en escena. Por eso, Miguel se lamenta: «*Mateo* reventado e viejo me ayuda a mantener la familia; me ayuda... ¡la mantiene!».

El caballo funciona como un verdadero doble del protagonista: «Cuando *Mateo* se muera, usted se va a reír. E cuando me muera yo, como él, reventado, viejo y triste... usted también se va a reír», reprocha Miguel a su hijo. El paralelismo recupera, asimismo, el conflicto en torno de la modernidad que aqueja a Miguel: ni él ni el caballo pueden contra el avance de lo moderno.

A mitad de camino: para analizar la lectura

1. Resuelvan las siguientes consignas.
 - a. Investiguen el contexto socioeconómico (argentino y mundial) en que surgió el grotesco criollo.
 - b. Relacionen la respuesta anterior con el surgimiento del grotesco criollo y con *Mateo*.
2. Analicen en la obra la relación entre los personajes y el espacio que habitan.
3. ¿Qué situaciones tragicómicas observan en la obra? Identifiquen, en cada caso, cuáles son los elementos risibles y de qué manera se vuelven trágicos.
4. Respondan las siguientes preguntas sobre *Mateo*.
 - a. Durante la escena en que se pelean, Miguel y Severino utilizan nombres metafóricos para aludir al otro. ¿Qué significan esos vocativos?
 - b. ¿Cómo se relacionan esos vocativos con la temática del ser «auténtico» enfrentado al ser «falso» que suele encontrarse en las obras del dramaturgo Armando Discépolo?