

EL PROTO-GROTESCO EN EL TEATRO ITALIANO DEL SIGLO XIX:
DON PIETRO CARUSO DE ROBERTO BRACCO

Mariana Pensa

Abstracts

En este artículo se analiza *Don Pietro Caruso*, uno de los textos de renovación de la comedia burguesa italiana de fines del siglo XIX. Se focaliza aquí en el estudio de los rasgos que hacen de este texto un proto-grotesco: la dialéctica de la máscara y el rostro, la comicidad gestual y/o física, el personaje patético y el desenmascaramiento y caída final de aquel personaje.

This paper analyzes *Don Pietro Caruso*, a renewal play belonging to the Italian bourgeois comedy from the end of the XIX century. The article deals with the elements that made this play a proto-grotesque: the dialectics between mask and face, physical and gesture comedy, the pathetic character, and this character's final breakdown and unmasking.

Parole chiave
comedia burguesa, proto-grotesco, máscara,
patetismo, risa irónica

Contatti
mpensa@ucla.edu

La segunda fase de conformación de la comedia burguesa italiana del siglo XIX es importante para entender el desarrollo de un género teatral que tome en cuenta a la totalidad de los italianos que viven en las diferentes regiones del nuevo país unificado en 1860. Sin embargo, las intenciones unitarias y de orientación burguesa del programa de gobierno inmediatamente posterior a esa unificación, ponen trabas para el desarrollo de esta fase de la comedia burguesa, por considerarla de características anti-unitarias. Luigi Capuana, en 1872, describe el alcance de esta fase de la siguiente manera:

Inferiore pei mezzi che usa, inferiori pel suo contenuto che non esce e non può affatto uscire da una certa classe sociale, inferiore per le intenzioni artistiche che son messe al secondo, al terzo, all'ultimo posto nelle mente dello scrittore. (XXX)

Al respecto de la situación de manifiesta marginalidad de esta segunda fase, es de observar cómo la mayoría de las obras pertenecientes a la misma no alcanzan fama nacional (lo que significaba la puesta en escena en ciudades centrales como Roma o Milán), ya que nunca se estrenan fuera de los teatros regionales. Dos excepciones a esta situación se producen con *Cavalleria rusticana* de Giovanni Verga y *O'mese mariano* de Salvatore Di Giacomo que, estrenadas respectivamente en Turín y en Nápoles, son transformadas en óperas y conocen el éxito fuera de las fronteras regionales, llegando la segunda obra a ser representada en el "Teatro Libre" de Antonin Antoine en 1888.

Hacia fines del siglo XIX y principios del XX, la visión unitaria de un país que de ninguna manera lo es, comienza a cambiar, debido a diferentes hechos que se van sucediendo en esa época. Entre estos hechos, cabe destacar el creciente interés en los estudios de la cultura popular y los dialectos de las diversas regiones italianas, y, por otro lado, la problemática de la pobreza y la inmigración en el sur, que comienza a percibirse

fuera de los límites regionales y como un problema nacional. Estas situaciones reorganizan la visión, un tanto idealista, de un teatro burgués que pretende representar a todos los italianos solamente a partir de la clase burguesa, a la vez que promueven que se preste más atención a los discursos teatrales que señalan a otras clases sociales. Es interesante, al respecto de esta situación, observar como la visión negativa que Capuana presenta en 1872, cambia en 1911:

Come se i personaggi veneziani, fiorentini, napoletani, siciliani non fossero più *italiani* di quelli del teatro non dialettale, perché più sinceri, ai pari degli attori che li rappresentano! (2)

Uno de los representantes de la segunda fase de la comedia burguesa es Roberto Bracco, un innovador que se encamina hacia los límites mismos del grotesco. Su obra *Don Pietro Caruso* (1895) se instituye como un texto clave de pasaje hacia el grotesco italiano. A diferencia del lujoso espacio en donde la comedia burguesa generalmente se desarrolla, en *Don Pietro Caruso* la acción se sitúa en una «Una stanzetta poveramente ammobigliata» (87). El motivo sentimental del texto lo liga con la comedia burguesa de primera y tercera fases, pero en este caso este motivo no es un fin en sí mismo, sino que tiene como objeto el de señalar una problemática ligada a lo grotesco: la dialéctica entre la máscara y el rostro. En la manifestación popular del carnaval, tal como Bakhtin la estudia, la máscara adquiere un especial significado en tanto «joy of change and reincarnation» (40), contenedora en sí de los «playful elements of life» (40). Sin embargo, tal como aparece en el texto de Bracco se trata ésta de una máscara inmaterial que esconde y tapa el verdadero rostro de los personajes, proyectando uno que es pura invención. Este tipo de máscara se conecta con la máscara característica de lo que el mismo Bakhtin ha denominado lo «grotesco romántico», es decir, aquél que cambia radicalmente su forma en relación con lo grotesco medieval y renacentista. En esta forma de grotesco, la risa permanece, pero se hace más irónica y sarcástica, alejándose de su primigenio sentido carnalesco y jocoso.

El sentido grotesco del ocultamiento o enmascaramiento, está representado en este texto a través de una relación ilícita (para los modelos de la época) entre el conde Fabrizio, y Margherita, la hija de Pietro, que éste último ignora completamente. La máscara de Margherita como hija modelo y virgen, por tanto, contiene un secreto que produce un vacío de información en su padre. Sin embargo, ese vacío de información es compartido también por Margherita, que no entiende porqué, si el conde la ama, como dice hacerlo, va a abandonarla:

Fabrizio. Non capisci niente, ti dico. Io sento per te. Oggi, ciò che sentivo ieri, ciò che sentivo un mese addietro. (90)

El contraste entre el fin de la escena I (el fin de la relación entre Margherita y el conde) y el comienzo de la II (la entrada de Pietro) marca un tono tragicómico que remite a una oposición básica de la estética grotesca. Frente a la joven que se seca las lágrimas, entra su padre cantando un aria, ridículamente vestido y chorreando agua:

Pietro. *Spezza la cadenza. Richiude la porta col lucchetto, e si avanza a passi gravi, comicamente solenne. Il lungo e frusto stifferius con bavero alzato e unto cappello a tuba grondano acqua. Parimente inzuppati sono i calzoni dagli orli rosi e le scarpe scalagnate.* (95)

Este tipo de comicidad producida por las características físicas y/o gestuales de los personajes es otro de los elementos esenciales en lo precursor de este texto, y, más tarde, reaparece en los textos de Luigi Pirandello y, en el teatro argentino, en Armando Discépolo.

En el texto de Bracco, el uso de la máscara como forma de encubrimiento no solamente compete a los personajes de Margherita y el conde, sino que abarca también al de Pietro. Éste, aparentemente, es un hombre decente, pero su verdadero rostro es el de ladrón, ya que ha jugado y perdido los fondos que el conde le da para organizar su campaña electoral:

Pietro. [...] Riconosco che ho sbagliato. Lo riconosco... Ma il mio piano aveva i suoi pregi. Perché, vedi, dopo l'operazione bancaria del pignoramento, io ho... ragionato: «piuttosto che aspettare l'ora del pranzo con queste poche lire in mano, mettiamole a profitto e facciamole moltiplicare». «Il capitale ozioso, mia cara, è un'immoralità». (98)

Pietro reconoce el maluso que le da a ese dinero, así como también que se viste mal (aunque, como sucede con los posteriores personajes de Discépolo, no tiene idea de su propia ridiculez), pero no sabe que su hija ya no es virgen. Esta situación patetiza al personaje cuando le señala a su hija:

Sei una ragazza onesta tu? E che te importa degli altri? Pensa ai casi tuoi. Una ragazza che non va a spasso non trova marito. (101)

La risa irónica a la cual Bakhtin se refiere con respecto a lo «grotesco romántico» no puede menos que aparecer luego de esta réplica, ya que Margherita no necesita «ir de paseo» para conseguir marido, porque tiene ya un amante, al cual ha conocido en su propia casa, cuando éste llegaba a ver a su padre.

Otro de los elementos esenciales del grotesco posterior que este texto introduce, es el de la caída de la máscara, es decir ese momento climático en donde los personajes finalmente *reconocen* la situación en la que se encuentran. Cuando en la escena III los tres personajes están finalmente reunidos en escena, se produce la caída de la máscara de honorabilidad de Margherita:

Margherita. (*Gridando.*) Non devi, non devi accettarlo!

Pietro. (*Dilatando le pupille.*) Non devo accettarlo? (*É repentinamente invaso da un dubbio atroce*) Ma perché? ...Ma perché? Perché non devo accettare il suo danaro? Margherita. Non lo hai ancora compreso?! Ebbene, lo saprai da me!

Pietro. Parla súbito!

Margherita. (*Prorompendo.*) Perché esso è il prezzo della mia colpa...

Pietro. (*Con uno spaventoso urlo di raccapriccio, gettando via il danaro.*) No! Fabrizio. Tacete, Margherita!

Margherita. Perché esso è il prezzo del mio onore...

Pietro. No! No! (112-3)

El reconocimiento produce un tremendo horror en Pietro, pero la comicidad más grotesca aparece nuevamente, cuando el conde y Pietro quieren estar solos, y Pietro pide a su hija que no salga a la calle, por estar llena de «pericoli» (113). Nuevamente estamos en presencia de esa risa irónica que Bakhtin señala.

En la próxima escena, una más en la serie de desenmascaramientos que se producen hacia el final del texto, el conde Fabrizio le deja ver a Pietro la *verdadera razón* por la cual abandona a Margherita:

Fabrizio. La circostanza piú importante, la circostanza che esclude le speranze, le discussioni e i cavilli, don Pietro, è che essa è...

Pietro. (*Intuendo.*) Zitto, per carità!

Fabrizio. (*Vibramente.*) ...è che essa è *vostra* figlia!

Pietro. (*Comme percosso al capo – annichilito – non può articolare una sillaba.*) [...] Fabrizio. Fra queste medesime mura, che mi accoglievano di nascosto, io ho visto le cose piú strane e piú equivoche. Venivo qui quando volevo. Trovavo una fanciulla, sola, sempre sola, disfatta dalla noia e dalla malinconia, inutilmente desiderosa di una vita attiva o proficua, abbandonata a sé stessa...

Pietro. (*Quasi che davanti ai suoi occhi spalancati e intenti si componesse al vivo il triste quadro.*) É vero! (118-9)

Este es el momento climático de reconocimiento de Pietro, que pone al descubierto su rostro de padre desinteresado, y su posición de inconsciente victimario de su hija. Luego de esto, Pietro ya no puede volver atrás, y como a algunos personajes grotescos posteriores (como el de Stéfano de la obra homónima de Armando Discépolo) no le queda otra cosa más que la muerte reparadora:

Pietro. (*Si preme al petto le braccia incrociate, come per una sensazione di freddo. [...] Poi, guardingo, tremando, apre un cassetto della scrivania, ne cava una rivoltella. Nasconde l'arma nella giacca.*) (121)

La escena final entre padre e hija refuerza el patetismo del personaje, que le hace escribir a su hija una carta aceptando el dinero del conde, y se ofrece a llevarla a su casa. Una última vuelta de tuerca es realizada por Margherita, que increpa al padre sobre la ridiculez de la ropa con la cual piensa ir a la casa del conde:

Margherita. Con questa giacca esci, babbo?

Pietro. Ah?... (*Stranamente imbarazzato.*) Con questa giacca? No. (*Se la toglie e cerca un pretesto per sottrarsi all'attenzione di Margherita.*) Guarda un po', Margherita, se piove ancora.

Mentre ella va alla finestra e l'apre e la richiude, don Pietro, con molta circospezione e agile sveltezza, cava la rivoltella dalla tasca e la ficca in una tasca dello stiffeilius. (125-6)

Con la carta de su hija en la mano, Pietro sale de escena cantando la misma aria del principio, con el objetivo de encontrarse con el conde, y también, luego, con su propia muerte.

Don Pietro Caruso se constituye, entonces, como un texto-faro para futuros textos pertenecientes a los grotescos italiano y criollo. La tradición de lo grotesco a la cual el texto remite, lo coloca en el centro mismo de los nuevos discursos teatrales de comienzo de siglo, y como una obra precursora para textos posteriores. En su uso de la dialéctica de la máscara y el rostro, esta obra introduce un elemento novedoso en el teatro italiano de la época (recordemos que otra obra que señala esta dialéctica, *La moglie ideale*, de Marco Praga, aparece solamente cinco años antes). Por otra parte, este texto no se estructura como *teatro de situaciones*, una forma tan característica de la comedia burguesa, sino como *teatro de personaje*. Este tipo de teatro, que desarrolla una tradición en algunos de los grotescos de Pirandello (como en *Pensaci, Giacomino!*, de 1916) y en la totalidad de los de Discépolo, se centra casi exclusivamente en el personaje protagonista y hace testigos a los espectadores de sus padecimientos y caída final.

Bibliografía:

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trad. de Hélène Iswolsky, The M.I.T. Press, Cambridge 1968.

Bracco, Roberto. *Don Pietro Caruso*, En *Infedele. Don Pietro Caruso. Sperduto nel buio*, Mondadori Editori (Biblioteca Moderna Mondadori), Verona 1960.

Capuana, Luigi. *Il teatro italiano contemporaneo*, [Sin mención de editor], Palermo 1872.

Teatro dialettale italiano. [Sin mención de editor], Palermo 1911.

Discepolo, Armando. *Stéfano*, En *El teatro argentino. Armando Discépolo*, CEAL (Colección Capítulo), Buenos Aires 1980.

Pirandello, Luigi. *Pensaci, Giacomino!*, En *Maschere nude. V*, Arnoldo Mondadori Editori, Verona 1973.

Praga, Marco. *La moglie ideale*, En *Il teatro italiano. V. La commedia e il dramma borghese dell'ottocento*. Ed. de Siro Ferrone, Einaudi, Torino 1979.