

seco sobre un valor instrumental; en ambos casos equivale esto a una degradación de valores que provoca el juicio instintivo de valor negativo que es la risa» (Stern, p. 47).

Pasemos ahora a la novela. En el capítulo VII de la segunda parte («El dragón y la princesa») aparece súbitamente Quique, que entra de rondón en la perspectiva de Martín (uno de los protagonistas de la obra) y que reaparecerá más tarde, en el capítulo XX de este apartado (2). Como indicó A. Dellepiane, «Irrumpe en el libro con el alemán del gracioso en la Commedia dell'Arte o del bufón en el teatro isabelino: con grotescos movimientos y cómica adulación» (3). Quique se autopresenta con palabras y gestos que crean en su torno una atmósfera humorística. Primero se describe físicamente, con una visión devaluadora e irónica de sí mismo:

—Como decía la Popesco en *L'habit vert: je me prostitu a vos pieds*.

En seguida se dirigió a Martín y lo examinó como a un mueble raro...

—Usted me mira con asombro y tiene toda la razón del mundo, joven amigo —dijo con naturalidad—. Le explicaré. Soy un conjunto de elementos inesperados. Por ejemplo, cuando me ven callado y no me conocen piensan que debo tener la voz de Chaliapin, y luego resulta que emito chillidos. Cuando estoy sentado, suponen que soy petizo, porque tengo el tronco cortísimo, y luego resulta que soy un gigante. Visto de frente, soy flaco. Pero observado de perfil, resulta que soy corpulentísimo.

Mientras hablaba demostraba prácticamente cada una de sus afirmaciones (p. 191).

Este introito persigue instaurar una atmósfera irónica, devaluadora de su misma persona y, al permitirse hablar así de él mismo, por extensión y analogía, apuntan a dejarle libre el campo para devaluar a los demás... Este introito será seguido de una sarcástica crítica a una representación teatral de aficionados que Quique ha presenciado la noche anterior. Mientras se ríe de los actores y de una de las actrices (que conocen quienes lo escuchan), llamada Cristina, ésta llega a la tienda en que están hablando. Quique, sin tran-

---

(2) Todas las referencias y citas remiten a *Sobre héroes y tumbas* (Barcelona, Seix Barral, 1979); primera edición, 1961. Y a *Obras. Ensayos* (Buenos Aires, Losada, 1970), que contiene: *Uno y el universo* (1945), *Hombres y engranajes* (1951), *Heterodoxia* (1953), *El escritor y sus fantasmas* (1963).

(3) Angela B. Dellepiane: *Ernesto Sábato. El hombre y su obra* (New York: Las Américas, 1968), p. 240. Se analiza en este libro el uso de ciertas formas lingüísticas en Quique (*realizar*, por ejemplo), y las mayúsculas irónicas en Quique y Fernando. También estudia a Molinari y ha formulado plausibles hipótesis y puntos de vista sobre el sentido de lo humorístico en la obra. Volveremos sobre esto.

sición alguna, la saluda con efusivo y falso cariño y la felicita por lo mismo que acaba de criticar desdeñosamente (pp. 191-196). Ahora se inicia el tercer momento de esta escena: Quique, hipócritamente, comenta a Cristina la representación, los actores, la obra de los teatros independientes; y lo que a primera vista aparece como un comentario amistoso y hasta positivo esconde, en el fondo, una intención irónica (4). El aparente elogio del vestido de Cristina, de su tarea como actriz, de la compañía con la que trabaja, persigue simplemente reírse de ella... y de los que con ella trabajan en el teatro. La ironía de Quique va dirigida, por elevación, a ser comprendida por los otros. Las apenas contenidas reacciones de risa de quienes presencian la escena (Wanda y Alejandra) permite verlos como el eco aprobatorio del que habla. La aparente amistad de Quique está cargada de veneno; la ironía se convierte en sarcasmo. La risa en destrucción de valores. Quique apela, con Cristina, a lo que en la Argentina se ha denominado *titeo*: reírse de una persona inocente, tonta o fatua, haciéndole creer que se la está elogiando. El *titeo* supone un público que, al presenciar el diálogo, está al tanto de la intención devaluadora del que habla. Y lo peor —lo más desagradable de este tipo de chanza— es esa degradación axiológica compartida que se hace a costa de quien no ha advertido qué está en verdad ocurriendo (5).

La segunda aparición de Quique, en el capítulo XX, reitera algo ya dicho por el mismo personaje, pero ahora acentuado: destacar el prestigio social de los apellidos franceses en la Argentina, frente a los de origen italiano (léase el pasaje anterior en la novela, y se verá que Quique se ha reído tanto de los apellidos italianos como de los de origen judío):

---

(4) Cuando Quique hace sarcasmos sobre los teatros independientes e ironiza con respecto a la mala calidad de sus actores, se ríe de sus ideas humanitarias y socialistas, de la insistencia en representar a O'Neill, de la pésima calidad de sus salas y del teatro que hacen, está plagiando ideas del mismo Sábato. Véase de este último: «No se puede hacer teatro de verdad con aficionados», *Platea*, Buenos Aires, 5 de octubre de 1952. Es importante señalar que fueron esos teatros los que lograron revitalizar y renovar la vida teatral argentina durante los años 1940 a 1960. Ver José Marial: *El teatro independiente* (Buenos Aires, Alpe, 1955); E. Agilda: *El alma del teatro independiente* (Buenos Aires, Intercoop, 1960), etc.

(5) David Viñas: *La crisis de la ciudad liberal*. Laferrère (Buenos Aires, Siglo Veinte, 1973), ha llevado a cabo un análisis del *titeo* y su relación con la vida de club, así como ha examinado los componentes sociales y psicológicos que supone (carga de agresividad personal, clasismo y dominación, etc.), véase cap. VII, pp. 93-106. Cuando terminamos de leer el pasaje en el que Quique se burla de Cristina, mientras los que presencian la escena apenas pueden reprimir la risa, sentimos lo mismo que ya señaló un crítico al hablar del *titeo* en una obra de Laferrère:

«... al bajar el telón se sufre una impresión de malestar, como cuando, a pesar nuestro, nos hemos reído de una cosa triste, de una imperfección física o de una deformidad moral», página 96 de la obra de Viñas.

Si en este país vos te llamás Vignaux, aunque tu abuelo haya sido carnicero en Bayona o en Biarritz, sos bien. Pero si sobrellevás la desgracia de llamarte De Ruggiero, aunque tu viejo haya sido un profesor de filosofía en Nápoles, estás refundido, viejito: nunca dejarás de ser una especie de verdulero... (p. 256).

A esto agrega Quique una teoría humorística (pero seriamente humorística, porque Quique siempre se mueve en una búsqueda ambigüedad que instala todas sus afirmaciones en esa zona nebulosa de lo serio y lo cómico, lo cual le permite degradar valores con cierta impunidad aparente), sobre los peligros sociales de la inmigración y los casamientos indiscriminados:

Porque con la cosa de las cruas y la emigración el país está expuesto a Grandes Peligros. Ahí tenés el caso de Muzzio Echan-día. Un día María Luisa se vio obligada a decirle:

—¡Callate vos, que ni con dos apellidos hacés uno solo!

Imaginate que soportás la desgracia de llamarte Pedro Mastro-nicola. Bueno, no, eso es demasiado, eso no tiene defensa, mismo en la clase media... (6). Les diré que en caso de apuro, nada mejor que recurrir a las calles. En un tiempo, con el Grillo, lo enloquecíamos a Sayús, que es un snob, diciéndole que le íbamos a presentar a Martita Olleros, a la Beba Posadas... Los subtes, les doy el dato, son un verdadero filón. Tomen, por ejemplo, la línea a Palermo, que no es de las mejores. Sin embargo, funciona casi desde la salida: Chuchí Pellegrini (medio sospechoso, pero así y todo da cierto golpe, porque al fin el gringo fue presidente), Mecha Pueyrredón, Tota Agüero, Enriqueta Bulnes. ¿Realizan? (pá-ginas 256-258).

Vamos a señalar primero algunas fuentes: unas internas (de la novela misma) y otras externas. En dos pasajes de la obra, Alejandra, la protagonista trágica, amante incestuosa de su padre, aparece con plena conciencia de que en las calles de la ciudad todavía persisten esos apellidos patricios:

---

(6) Como confirmación de lo que dicen Quique-Sábato, léase el comentario que un escritor de la burguesía alta de Buenos Aires hizo sobre un ministro de Economía (Dagnino Pastore), que lo fue de uno de los regímenes militares (1969-1970). Este ministro vino a reemplazar a otro que había sido el candidato de esa clase:

«El ministro estaba escasamente vinculado a la burguesía porteña y a los intereses financieros y económicos que la determinaban. Daba la impresión de sentirse cohibido por ella. No comprendía del todo que la burguesía había perdido la base esencial de su poder, que residía en la capacidad para definir quién se sentaba en el sillón que él estaba ocupando. Se propuso ganarla... En esto no podía tener éxito. Por un lado había llegado en sustitución del personaje que más apreciaba ese grupo y sin consulta previa. Por otro, esta burguesía podía perdonarle un apellido de raíz itálica. Difícilmente le perdonaría dos...»

Roberto Roth: *Los años de Onganía*, 4.ª ed. (Buenos Aires: La Campana, 1981), p. 337.