

3

GROTESCO CRIOLLO
LA CONSTRUCCIÓN DE ESPACIOS Y PERSONAJES
EN LA OBRA DE ARMANDO DISCÉPOLO

Valeria Mariel Kippes

*“Cuando rajés los tamangos
Buscando ese mango
Que te haga morfar...
La indiferencia del mundo,
Que es sordo y es mudo,
recién sentirás.”*

Enrique Santos Discépolo

Yíra yíra

1. CUESTIONES INTRODUCTORIAS

Toda reflexión sobre un texto dramático exige, en primer lugar, reparar en su doble naturaleza: texto dramático / texto espectacular. Si bien es fácil encontrar en este tipo de textos casi todos los elementos de un discurso literario, también se debe reconocer que se trata de un espectáculo compuesto de lenguajes no verbales cuya significación es tan relevante como el texto ficcional escrito que se pone en escena.

Los aportes de la semiótica del teatro nos posibilitan realizar el estudio de todos estos elementos en conjunto, a fin de analizar el modo en que cada uno de ellos se pone en relación con el otro y construye un sentido. El destacado semiótico Tadeusz Kowzan, quien ha realizado amplios aportes al respecto, sostiene:

“el signo lingüístico va acompañado del signo de entonación; el signo mímico, de signos de movimientos, y todos los demás medios de expresión escénica, el decorado, los trajes, el maquillaje, los sonidos, obran simultáneamente sobre el espectador en calidad de combinaciones de signos que se complementan, se refuerzan, se precisan mutuamente, o bien se contradicen.” (Kowzan, 1986: 31)

Por otro lado, el análisis que aquí proponemos, nos conduce necesariamente a establecer conexiones de la textualidad del grotesco con el contexto histórico, político y social –dado que estos textos nos reenvían al contexto y viceversa–, es decir, la relación con los problemas de su tiempo, los fracasos de los inmigrantes, el nacimiento de nuevas clases sociales, la apelación a un nuevo público, etc.

Además, nos proponemos analizar las conexiones con la tradición literaria y remitirnos a una de las vertientes del grotesco criollo: el sainete criollo, cuyo rasgo común con el grotesco se evidencia en la intención social del texto: las representaciones sociales del inmigrante, la construcción de estereotipos y su rechazo y/o aceptación en la sociedad.

Lo que caracteriza el período analizado es la irrupción de formas literarias nuevas. En el presente trabajo, se analizará el proceso de transición de las formas del sainete al grotesco criollo, es decir, como se desliza una forma en otra, dando como resultado el primer género teatral derivado de otro autóctono.

El tránsito del sainete al grotesco es el síntoma teatral de la *crisis de las*

formas (Rubiene, 2006: 12) el cual deja de ser suficiente en el momento de reflejar a estos nuevos personajes que construían la Nación. De este modo, se da lugar a esta nueva manifestación literaria: *el grotesco criollo*.

1.1. EL FRACASO DEL PROYECTO INMIGRATORIO

Entre los años 1890 y 1930 ingresaron al puerto de Buenos Aires más de cinco millones de inmigrantes, alentados por el impulso político-económico que necesitaba transformar a la Argentina.

Muchos llegaron con el propósito de superar conflictos económicos que padecían en sus lugares de origen; pero también ingresaban los que huían de las persecuciones raciales cada vez más violentas, que se producían con insistencia en varias zonas de Europa. Argentina era, en la fantasía de estos hombres, un país que ofrecía trabajo en libertad. En porcentajes aproximados, el cincuenta por ciento de los viajeros eran de procedencia italiana (en especial del sur); el veinticinco por ciento, del norte y del sur de España, y el veinticinco por ciento restante lo completaban franceses, ingleses, alemanes, sirio-libaneses y judíos de distintas nacionalidades.

Una pequeña proporción de trabajadores se instaló en el interior, pero, el mayor número de inmigrantes optó por instalarse en la Capital Federal. Se constituía, de esta manera, una *nueva nación* y la literatura no podía quedar al margen de estos acontecimientos. Nuestro teatro de fines de siglo XIX y principios del XX es un espacio sumamente rico al respecto en cuanto a que permitió configurar estereotipos de esos nuevos inmigrantes y construir a un *otro*.

Si nos remontamos a la historia de nuestra literatura, siempre se ha construido lingüísticamente una alteridad. En primer lugar, para la 'civilización' del territorio argentino, el *otro* que se debe desplazar, luego del triunfo sobre los españoles, será el indígena. A él lo seguirá el gaucho. En la construcción de la identidad nacional, el indio es excluido, mediante su sometimiento o su eliminación física. Esta eliminación se opera también en el orden simbólico. El indígena resulta prácticamente eliminado de la historia oficial. La Argentina moderna aparece prácticamente como un país sin indígenas. En cuanto al gaucho, éste también es sometido. Pero, a diferencia del indígena, se lo integra al 'folklore', como elemento de un pasado romántico.

Al mismo tiempo que se elimina la barbarie indígena y se descalifica al gaucho, poco trabajador y peleador, la elite argentina es consciente de la necesidad de cultivar la tierra, de poblar el país. Para tal fin, busca atraer al *otro ideal*, al inmigrante europeo, el ciudadano de la Europa del norte, que es considerado como el necesario elemento de progreso. Se espera del inmigrante que reemplace a la barbarie indígena y a la haraganería gauchesca. El inmigrante es quien, al poblar el país, lo irá asemejando a los países más desarrollados.

Sin embargo, el inmigrante no vendrá de Europa del norte sino de la Europa del sur. Gran número de inmigrantes se convierte en la mano de obra de las nuevas fábricas y forman parte de la masa obrera politizada.

El extranjero es obviamente el *otro* del argentino nacionalista: personifica la negatividad con respecto al Ser Nacional. Se trata de inmigrantes que, sin haber participado en los combates por la nación, ni compartido los ideales que caracterizaron la época de organización nacional, vienen a aprovechar los recursos del país y minar los valores de la tradición. Es por esto que en una primera etapa ese *otro* se caracteriza con atributos negativos como la inferioridad o la carencia cultural –representado básicamente en el sainete, el cual captó las representaciones sociales¹ que primaban en la época respecto del inmigrante–.

Desde este punto de vista, el sainete no hace sino mostrar una ideología que reacciona frente al *otro* (el Extranjero) rechazándolo.

Ese *otro* será estereotipado y hasta burlado en los primeros textos: el tano y gallego *ignorante*, el judío *tacaño* o el turco *vendedor ambulante*. A medida que pasan los años y evoluciona el hacer teatral, estos estereotipos, estas máscaras que disfrazan a los protagonistas, se irán borrando para dar lugar a la interioridad de los personajes y así, consolidar otra forma teatral: el grotresco.

La percepción imaginaria del *otro* cambiará en la historia y en la literatura argentina con el paso del tiempo, a medida que los inmigrantes se asimilen y se acepten.

¹ Entendida a partir de lo que plantean Amossy y Herschberg Pierrot, como imagen mental, que supone algún tipo de creencia y que se manifiesta a través de construcciones discursivas estereotipadas.

2. EL NACIMIENTO DEL GROTESCO CRIOLLO

El teatro nacional de principios de siglo XX, se ocupó de representar estas nuevas identidades de los hombres que estaban construyendo la nación.

El *sainete porteño*, considerado como el *texto de la inmigración*, reflejó tiempos, espacios urbanos -y especialmente suburbanos-, y utilizó una galería de representaciones sociales típicas de su época a lo largo de las tres primeras décadas del siglo pasado, con un valor documental innegable.

En el *sainete*, las máscaras del *tano*, del *gallego*, del *turco* o del *judío*, iban quedando retratadas en imágenes que se detenían en lo exterior y, en consecuencia, sólo eran enfoques fragmentarios, que mostraban un único aspecto del personaje, generalmente de manera *divertida*.

El *sainete porteño* como *teatro de la etapa inmigratoria* llevaba a escena, primero, leves episodios para luego ir sumando tipos con caracterizaciones cada vez más complejas y mejor elaboradas. Lentamente fue evolucionando hasta llegar al grotesco, de la mano de Armando Discépolo. Él reconoció que esas *máscaras* no eran tan divertidas y escapaban de la interioridad de los personajes. El *sainete porteño* no sólo tenía que ver con el "inmigrante básico" sino también con una serie de estereotipos con raíces y fisonomías del entorno propio, que empezaban lentamente a buscar un nivel superior de *personajes*. Esta línea la había iniciado Florencio Sánchez, a principios del siglo con *Canillita* y *El desalojo*, y muy pronto sería ampliada por Discépolo, entre otros.²

En algunas piezas de este último autor, no calificadas como *grotescos criollos*, asomaban personajes tragicómicos en potencia, es decir, no resueltos aún, ni asumidos como tales, pero que ya se perfilaban hacia la construcción de un nuevo tipo de personaje. Tal es el caso, por ejemplo, del chef *Piccione* y su ayudante de cocina *Cacerola*, los dos *tanos* de *Babilonia*, la cual que se estrenó en 1925.

El protagonista de estas obras podía ser el italiano al que, sin desaprovecharse lo que tenía de risible, se hurgaba en las problemáticas que lo perturbaban, hasta llevar a escena un ser en conflicto no sólo con el medio que lo contenía,

² Incluso, las influencias del *sainete* y del grotesco criollo, llegan hasta nuestros días, adecuadas al talento y al estilo, a calificados autores como Griselda Gambaro y Roberto Cossa

sino también consigo mismo. Es decir que el *estereotipo* anterior, con sus comportamientos tragicómicos, se iba convirtiendo en *personaje* que, además de un cuerpo (imagen exterior), poseía una interioridad que lo expresaba y definía.

En el sainete criollo, nada se sabía de los problemas íntimos de esos personajes que no mostraban preocupaciones mayores. Por eso resulta tan diferente el *conventillo* del *sainete porteño*, de la habitación que exige, por ejemplo, *Stéfano*, en el *grotesco criollo* discepoliano, como se analizará más adelante.

Discépolo había estrenado obras teatrales de variados géneros, inclusive *sainetes criollos* cuando comprendió que el *grotesco*, como especie teatral, le permitía desenmascarar ámbitos, seres y situaciones que hasta entonces habían ido quedando en lo más exterior y no quedaban retratadas en la escena. Al incursionar en la nueva realidad de los personajes, logró dar testimonio de las frustraciones y de los fracasos padecidos, a lo largo de medio siglo, por los inmigrantes.

Precisamente, la singularidad más relevante del *grotesco criollo*, es que ahonda en los conflictos internos y muestra sobre el escenario al personaje inmerso en su propio dolor. De este modo, el *grotesco* expresa una concepción de la vida ante una sociedad en crisis, y una idéntica actitud crítica frente a un entorno social dañado. Se plantean problemas agudos relacionados con la supervivencia del grupo familiar que por hallarse hundido en los estratos más miserables, llevan a situaciones límites de abandono y hasta de destrucción.

Los *grotescos criollos* discepolianos poseen varias facetas importantes. La primera, es el “desenmascaramiento” de una realidad hasta entonces no tomada en cuenta, o negada, en las piezas más populares del género *saineteril* y que, además de la indagación psicológica de los protagonistas, a los que se descubre en plena lucha interior consigo mismos, aparece el entorno que los agrede con violencia y en forma constante.

2.1. LA CONSTRUCCIÓN DE ESPACIOS

La semiótica teatral nos aporta datos significativos a fin de dar cuenta de los sistemas de signos (lingüísticos y no lingüísticos) de los que se compone el teatro y nos permite describir el proceso de producción de sentido de la obra a partir de la incorporación, relación y superposición de cada uno de estos signos. No

se trata sólo de analizar las características de la palabra, del gesto, de la decoración en forma aislada, sino también de establecer las características del signo teatral global, que está constituido por la síntesis de varios sistemas de signos representado por sus diferentes componentes, es decir que se debe analizar mediante qué propiedades estos componentes se integran a la estructura de la obra sin que pierda la unidad y a integridad del conjunto.

El grotesco es un género cuyo diseño gira en torno a la relación triádica entre el hombre (personaje), su lenguaje (como elemento propio de su identidad) y su espacio.

Si hablamos de esta relación triádica, como elemento central para comprender el grotesco criollo, es indispensable ubicarlo contextualmente: Buenos Aires, a principio del siglo XX, en pleno auge de la inmigración frustrada en sus ilusiones de prosperidad. La ciudad es un aglomerado de voces y culturas. Las características de este periodo, irrumpen en el teatro, dando nacimiento a las nuevas formas literarias. Los individuos de las más variadas nacionalidades se han convertido en seres desubicados social y económicamente. Éstos añoran un espacio extra – escénico (Europa) –visto como paraíso perdido- y viven el otro espacio extra escénico: -Buenos Aires- como el que traicionó sus sueños. En el medio la escena visible: la vivienda pobre, oscura y destrozada, como ellos.

Los espacios extra escénicos se construyen lingüísticamente y evocan lugares presentes sólo en el recuerdo de los personajes:

“Stefano: Yo también estoy triste. Triste com’ o una ostra. ¿Han visto la ostra pegada al nácar? ... Qué pregunta! (sonríe) ...Si l’han visto. Hemo nacido a un sitio... (con fervor) Ah, Nápoli lontano nel tiempo! A un sitio que con solo tirarse al mar desde las piedras se sale con ostra fresca e la piel brillante. Que delicia! ... al alba... con el calor de la cama todavía... Toda cantaba en torno; todo era esperanza”. (Discépolo, 2005: 76).

Este tema va a constituir una constante del *grotesco criollo*: la nostalgia depositada en el país de origen visto como un espacio que se recuerda y extraña.

Los personajes emigran de sus países buscando una vida mejor, aspiran a superar su condición social: ese es su proyecto inicial. Pero, en la Argentina se topan con el fracaso; y como éste está fuertemente en relación con el lugar en

el que se desarrolla la tragedia de estas vidas, es un teatro fuertemente espacial: los lugares oscuros, recargados de objetos destruidos, son una proyección de los estados interiores y exteriores de los personajes.

La importancia de lo espacial y lo corporal en la construcción de los personajes se evidencia en las didascalias que se hacen cada vez más extensas, minuciosas y significativas, en tanto que son ingredientes fundamentales del proceso de interiorización del personaje.

Con respecto a esto, es preciso señalar que en la transposición del texto dramático al espectacular, evidentemente, estas acotaciones son eliminadas y dan lugar al surgimiento de *espacios en blanco* que se deben rellenar con medios no lingüísticos, tales como la escenografía y la utilería. Sin embargo, el relleno de esos blancos no se realiza de modo arbitrario: se trata esencialmente de la transposición de un significado dado a otro material. Durante esa transposición, por más precisa que sea, el significado sufre varios cambios y toda la construcción semántica de la obra se reorganiza.

El espacio escénico visible se construye sobre la base de una multiplicidad de signos tendientes a crear un clima de absoluta pobreza, tristeza y oscuridad que connota el fracaso de los protagonistas. En *Stéfano*, por ejemplo, el espacio se describe con una larga didascalia inicial:

“Stéfano habita una vieja casa de barrio pobre. Es de tres piezas la casa: dos dan a la calle; la otra es de madera y cinc y recuadra de cocina incómoda, un pequeño patio lleno de viento. La sala que vemos es comedor, cuarto de estar y de trabajo, de noche dormitorio y cuando llueve tendedero. EL foro tiene dos ventanas de reja sencilla, alféizar bajo y persianas descoloridas y rotas, y al centro de cada lateral, una puerta casi cuadrada de dos batientes, sin cristales: la que está a la derecha lleva a un zaguán oscuro: la de la izquierda a otra sala. La humedad ha decorado muros empapelados y el cielo raso de yeso (...) Detrás, en el rincón, un antiguo sofá de cuero, amplio, roto, con almohadones casi vacíos. En la derecha, una máquina de coser, una cama jaula cerrada y cubierta de colchas. Sillas de esterillas y paja y una o dos patas cortas, tapizadas con trozos de alfombra. Algunos cuadros y adornos empobrecen la habitación...” (Discépolo: 63)

En el grotesco, al igual que en el sainete, las historias se ubican en los suburbios y en los conventillos, pero a diferencia de éste, los patios y espacios abiertos son reemplazados por las piezas pequeñas, donde se amontonan las familias. La escenografía es realista: denota la situación económica y las actividades de la familia. Los cuartos están repletos de muebles viejos, rotos o deteriorados; las paredes cubiertas de manchas de humedad u ornamentos descoloridos, antiguos y estropeados. La decoración en su totalidad connota pobreza: muebles y adornos están derrotados como sus dueños.

La obra *Stéfano* se desarrolla en estancos cerrados por exigencias de la interioridad de los conflictos que se proponen, en oposición abierta a los espacios en que se desarrollaba el sainete.

Además, los focos irán destacando y aislando personajes y acciones, para apartarlos del ámbito general e interiorizarlos.

La luz solar o exterior, propia del sainete (que privilegiaba el espacio de los conventillos) se convierte en sombras: se pasa de los lugares abiertos a lo interior, a la escena representada en una habitación. Esto crea un clima pesado, asfixiante, que refleja el modo en que viven los personajes.

El espacio se transforma, tal como afirma David Viñas:

“Ya no hay frentes en la escenografía sino fondos. Ya nadie se asoma sino que se hunde (...). Ya no se trata de deslizamiento; es caída.” (Viñas, 1997: 14).

En síntesis, la profusión de objetos que pueblan las habitaciones evidencia el agobio que padece el personaje. Esto, sumado a la oscuridad, es el correlato escenográfico de la imposibilidad de salida para el protagonista.

Es muy interesante destacar al respecto que todos los signos que acompañan los parlamentos giran en torno de la idea de crear un clima que refuerce la sufrida interioridad de cada uno de los personajes. En este sentido se puede hablar de una *redundancia* de los signos teatrales empleados: no aportan nuevos significados sino que los intensifican. Todo apunta a una misma construcción semántica; todo coincide con el estado interior del personaje, elemento central que aporta el grotesco.

2.2. LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES

Los protagonistas de los grotescos criollos discepolianos se presentan con rasgos de animalidad: tropiezan, su cuerpo los domina, se encuentran en plena decadencia física. Además, en varias oportunidades, son caracterizados como *payasos*. Pero esto que en el sainete podía provocar comicidad, en el grotesco connota la depresión. Más aún si, como afirmábamos antes, se analiza en relación a otros signos tales como el vestuario estropeado y envejecido, a la gestualidad de los personajes o a los espacios en los que éstos se encuentran.

La descripción de los rasgos físicos, sus vestimentas, sus posturas nos dan una imagen aún más degradante de los personajes. Ejemplo de esto es la didascalia que caracteriza a Stéfano:

“Stéfano es alto, pero está en plena decadencia física. Agacha los hombros y carga el andar en las rodillas. Tiene las mejillas flácidas y el cuello flaco, con magrura de sufrimiento; la frente amplia y deprimida en las sienas.” (Discépolo: 75).

Del mismo modo, la presentación de Severino en *Mateo*:

“Es un funebrero. Levita. Tubo. Plastrón. Afeitado. Pómulos prominentes. Dos grandes surcos hacen un triángulo de a boca de comisuras bajas (...) Arrastra las palabras. Tiene una voz de timbre falso y metálico (...) la mandíbula desencajada y las manos como garras (...) Tiene una pelada diabólica.” (Discépolo: 41).

Severino está a medio camino entre el objeto y el cadáver, entre el ser humano y el ser diabólico. Sus movimientos, además, acentúan esta apariencia grotesca.

En la puesta en escena, estas minuciosas didascalias deben ser tenidas en cuenta por actores y directores no sólo para completar el texto con los movimientos que llenan los blancos de significado originados por la eliminación de las acotaciones en la representación, sino también por la forma de la expresión verbal, que encauza el sentido. Sin embargo esos movimientos –tal como analizamos en el apartado anterior– nunca son arbitrarios, ya que son potadores de significados transpuestos de otro significado material: se trata de significados integrados en la expresión escrita, los cuales son difícilmente asequibles a los recursos fónicos en los que se apoya la expresión hablada.

La pareja María Rosa/Alfonso (padres de Stéfano) presentan contrastes en sus líneas y sus movimientos. María Rosa es aguda:

“Es magra, enhiesta de mentón agudo, nariz corva, boca blanda” (Discípulo: 70).

Alfonso en cambio:

“Tiene el color terroso, grandes cejas enmarañadas y fruncidas, La boca despreciativa. Cuando no bambolea la cabeza, como negando, la apoya sobre su hombro, como resistiéndose tercamente a una orden que lo disgustase (...) Usa sombrero blando, deforme, saco estrecho, camisa sin corbata, pantalones duros. (...) Es de poca talla, de brazos largos y manos sarmentosas...”. (Discípulo: 70)

Ambos se mueven dificultosamente. A medida que *Stéfano* se destruye, los padres van perdiendo para él esta primera apariencia; se van degradando cada vez más.

La parodia de otros personajes, sirve para provocar el efecto grotesco, tal como sucede en la escena final del epílogo de *Stéfano*, donde el protagonista parodia a Pierrot³. La expresión corporal refuerza el grotesco. La torpeza, las caídas, los movimientos fallidos, recuerdan a los payasos o a las marionetas.

La escena en que *Stéfano* regresa borracho a su casa, tiempo después de haber sido despedido y momentos antes de su muerte, constituye un buen ejemplo para ilustrar el grotesco:

“Le cuesta cerrar la puerta; acaba cerrándola de un golpe brutal. Al volverse sonrío sin luz en los ojos, con los pómulos altos, la lengua afuera. No piensa ya en el porvenir y está absurdamente alegre. Canta sin tono su obsesión (...) Se le engancha un pie en la pata de una mesa. Intenta desenlazarse calmadamente, pero debe recurrir a la violencia. Voltea un manubrio imaginario (...) Se queda contemplando la lamparilla de su mesita. Le sonrío sarcástico, la amenaza; le pregunta, con la punta de los dedos

³ Pierrot: máscara derivada de la Comedia Dell Arte italiana, que personificaba a un criado ingenuo, honrado y siempre en dificultades a causa de su franqueza. Su cara blanca no revelaba ninguna expresión.

apretados en alto... (...) No puede erguir la cabeza; su peso lo turba; cae de bruces, con las rodillas en el suelo. Se hace daño, adentro. No puede sacar un pie enganchado a una pata de la mesa. Sonríe." (Discépolo: 104).

Lo caricaturesco ha dejado de ser un fin en sí mismo –entretener, divertir a los receptores– para pasar a ser un medio para poner de manifiesto ciertas actitudes de los personajes o para acentuar lo patético en el mayor momento de tensión y concretar así el grotesco.

A nivel semántico, se puede apreciar que los tópicos fundamentales son el aislamiento, la subjetividad y el pesimismo.

No es casual que Esteban, el hijo del poeta, sea el único que escapa de la caracterización grotesca. En él, Stéfano deposita todas sus esperanzas. Esteban ya es un argentino: su nombre es español, el lenguaje que emplea (alejado de la jerga ítalo-criolla) y su comportamiento demuestran que éste es un personaje –hijo de inmigrantes, pero acostumbrado a la Argentina– completamente opuesto a los demás, especialmente al de su padre.

2.3. EL LENGUAJE

Íntimamente ligado a lo corporal y lo espacial, como indicadores del proceso interno del grotesco, se encuentra el lenguaje.

El análisis semiótico de la palabra empleada por los personajes de estas obras puede situarse en distintos niveles: no sólo en lo semántico, sino también a nivel fonológico, sintáctico o prosódico. Las alteraciones rítmicas, por ejemplo pueden expresar cambios de humor. Es decir que la palabra no es sólo signo lingüístico: el modo en que se pronuncia le confiere un valor semiótico suplementario. Algunas variaciones del tono, de velocidad o de intensidad de la voz pueden ser estéticas pero también es posible que construyan otros signos. Acotaciones didascálicas como "grita", "gruñe", "con voz infantil", "tartamudeando", "cariñoso", "con artificiosa cortesía", "sarcástica", etcétera, son signos que se unen a la palabra a fin de reforzar significados. Incluso, por momentos, es más significativo el tono de voz que el signo lingüístico mismo.

El personaje se completa con el lenguaje que reproduce con maestría el habla ítalo –criolla, mezclada con términos lunfardos y vulgares. Esto, evidentemente, ya había sido incorporado por el sainete años atrás. El cocoliche es –o tal vez

habría que decir *fue*– una realidad lingüística y fue también objeto de burla y desprecio por parte de los hablantes del español estándar.

El uso del lenguaje opera de diferentes formas en uno u otro género: mientras en el sainete se perseguía el objetivo de cargar al texto de verosimilitud lingüística, o de provocar malentendidos entre los personajes –a fin de provocar la burla y generar humor–, en el grotesco criollo, el lenguaje adquiere otro compromiso: opera como elemento central que desenmascara la incomunicación, y enfatiza la tristeza, la pobreza, la torpeza, la mutilación del personaje, lo aísla y acrecienta la soledad. El lenguaje se anula: no sirve para la comunicación. El personaje no sólo se siente fracasado sino que ni siquiera puede hacerse entender. El dialecto propio del inmigrante ya no es un rasgo pintoresco sino que resulta de un obstáculo insuperable que encierra al personaje en la incomunicación.

Ésta no se manifiesta sólo por la dificultad que impone la nacionalidad y el idioma de origen del personaje, sino que además, se plantea generacionalmente. Padres e hijos no se entienden. O lo que es más doloroso: los hijos no quieren comprender porque de esta manera se distancian y se diferencian de los conflictos paternos, y más ampliamente, de los fracasos ligados a la inmigración. El lenguaje refuerza las diferencias entre padres e hijos. Los primeros sufren la nostalgia de la patria abandonada, los hijos tratan de adaptarse rápidamente para no ser reconocidos como inmigrantes, tal como se puede observar en el siguiente fragmento extraído de *Mustafá*:

“Pepino: (...) *Estoy peleando con la gramática a ver si puedo sacarme este acento italiano que tengo tan apegado... ¡Qué desgracia! Soy argentino y todo me llaman tano...*” (Discépolo: 99).

En las voces de los personajes están tan presentes sus valoraciones sobre los hechos como sus creencias. Por medio del diálogo, el espectador o lector percibe las luchas y los modos de resolver los conflictos entre los personajes. El lenguaje opera como un elemento representativo de la complejidad de la sociedad de la época y acentúa el conflicto interno de los personajes que no sólo sufren su fracaso sino que además no pueden comunicarse, especialmente, como dijimos, cuando se trata de distintas generaciones. Estos enfrentamientos

generacionales aluden a la disolución del núcleo familiar, evidencian el desgaste que provoca desencuentros y alteraciones entre los miembros de la familia, tal como se observa, por ejemplo, en uno de los diálogos que *Stéfano* mantiene con su padre el inicio de la obra:

Alfonso: Tú sei un frigorífico pe mé.

Stéfano: Jeroglífico, papa.

Alfonso: Tú m'antiéndese

Stéfano: E usté no.

Alfonso: Yo no t'ho comprendido nunca.

Stéfano: Y es mi padre. Ma no sono culpable ninguno de los dos. No hay a la creación otro ser que se entienda meno co su semejante qu'el hombre. (Discépolo: 74)

El lenguaje entorpece el diálogo y muestra una ruptura de la unidad social que se está produciendo en ese momento en el país. Como consecuencia, la técnica que pasa a prevalecer es la del monólogo que suele terminar en el delirio de los personajes aislados en el cual se reitera una y otra vez un relato frustrante que nadie escucha.

El lenguaje refleja en algunos casos la pérdida total de la identidad. Los personajes no se reconocen. Junto con sus sueños y aspiraciones, han perdido también su identidad.

Este lenguaje –mezcla de italiano y español– que por momentos deja de ser transparente para perderse en lo ininteligible– nos muestra esa dualidad de la identidad: no se es de ningún lugar o se es de todos a la vez.

Las exageraciones, la dificultad de articular palabras, el uso de canciones infantiles, revelan a destrucción psíquica del personaje. Cuando *Stéfano* vuelve borracho se enfrenta con *Margarita* y le recrimina:

“Me olvidé la yave e (...) No le he pedido cuarenticino mil cuatrociento noventa y cuatro vece que me deje encendida esta luz. Y no! Está ésa! Cuarenta mile noveciento... Esta casa es una mazmorra... una mazamor (...) una mazmorra! Oh, benedetta sía la luce! Mantantirulirulá (...) Buen día su señoría. Mantantirulirulá.” (Discépolo: 98)

Discépolo no se atiene a la burla propia del sainete –en cuanto identificación caricaturesca entre el personaje y su forma de hablar– porque su actitud frente al personaje es de respeto. El italianismo ya no es un rasgo pintoresco sino que resulta un obstáculo insuperable que encierra el personaje en el laberinto de la incomunicación. Ésta enfrenta al personaje consigo mismo y así se vuelve muy recurrente la técnica del monólogo, el soliloquio, el pensamiento en voz alta. En el momento en que el personaje de Miguel (*Mateo*) espera en su coche a los ladrones, se lleva a cabo un monólogo más que significativo, en el que él reflexiona acerca de quién es y qué está haciendo:

“Miguel: Sssté... Mateo... ¿Qué hace? ¿Por qué me asusta? Mateo. Miráme. Nenne... ¿No me quiere mirar? Soy yo. Yo mismo. ¿Qué hacemos? Robamo. Usted y yo somo do ladrone. Estamos esperando que el Narigueta y el Loro traigan cosa robada a la gente que duerme. ¿No lo quiere creer?... Yo tampoco. Parece mentira. ¿No estaremo soñando? (se pellizca, se hace cosquillas, tirona su bigote) No; estoy despierto. Entonce, ¿Qué hago aca?... ¿Soy un ladrón?... ¿Soy un asaltante?... ¿E posible?... No. No e posible. No. No! (va a huir. Se toma del pesacante. Recapacita) ¿Y Severino? No puedo hacerle esta porquería. Me ha recomendado. Me he comprometido. He dado mi palabra de honor. Sería un chanchado. Hay que entrare. Hay que entrare.” (Discépolo: 52).

Estos monólogos se repetirán hasta el cansancio en distintas obras del género. Del diálogo *cara a cara* se pasa al encogimiento del personaje que monologa, no sólo para explicar el público su pensamiento, sino más bien para entenderse a sí mismo. Viñas denomina a este procedimiento *lirica del cuchicheo* (Viñas: 54): se inaugura un momento de reflexión del personaje vuelto sobre sí mismo, de modo tal que el monólogo representa el flujo de conciencia del personaje. Los discursos y monólogos se presentan desordenados, hasta incoherentes y muestran, de alguna manera la ruina del personaje.

El lenguaje de los personajes de Discépolo arrincona, pero también se torna un rasgo estilístico.

Viñas afirma que el grotesco hace explícito lo que el proceso inmigratorio no formula por ser *un sufrimiento sin voz*. (Viñas: 12).

Una obra sumamente representativa y rica en cuanto al uso de las variedades lingüísticas y la consecuente incomunicación entre los personajes es *Babilonia*. Ya desde el paratexto del título podemos identificar la problemática central del texto: la confluencia de distintos idiomas y formas dialectales. A su vez, cada uno de estos registros permite identificar el estrato social al que pertenece cada uno de los integrantes de la obra.

Babilonia implica el momento más intenso del uso del cocoliche escénico, ya que se presenta una gran mezcla de registros lingüísticos e ideológicos. Esto es usado, tanto en esta obra, como en otros del mismo género, como índice de que la heterogeneidad de los discursos de los personajes había convertido el espacio social en una verdadera Babel. Los sirvientes son una muestra de las diferentes nacionalidades que constituyeron el flujo inmigratorio: cuatro gallegos, una madrileña, dos napolitanos, una francesa y un alemán. Hay también dos argentinos, una cordobesa y un porteño. Cada uno tiene un acento característico, que en el texto dramático está representado por la grafía. Los dos napolitanos, Piccione y Cacerola, hablan cocoliche. Los otros sirvientes, Otto, el chofer alemán y Carlota, la cocinera francesa se reconocen especialmente por las deformaciones fonéticas con que hablan castellano. Los argentinos, representados sobre todo por Eustaquio, tienen la fonética propia del castellano del Río de la Plata (*gayego*, *crioyo*), emplean el voseo y el lunfardo.

En cuanto a los de arriba, el Cavalier Esteban –quien pese al título que él se atribuye– es un marinero enriquecido gracias al contrabando –habla cocoliche, como los sirvientes napolitanos–. Emilia, su mujer, antigua lavandera, es una criolla que habla como Eustaquio, pero que además deforma ciertas palabras, como la gente de clase baja (*enriedos* por *enredos*, *rejuntivitis* por *conjuntivitis*.) Además de caracterizarlos étnica y socialmente las deformaciones lingüísticas atribuidas a los personajes son fuentes de comicidad, se prestan a creaciones verbales y a juegos de palabras y contribuye a la definición de tipos, señalándolos como si fuera un disfraz dentro de una convención teatral en la cual participan el autor, los actores y el público.

El cocoliche, como la nueva sociedad, es un producto nuevo que transforma la lengua y que obedece a una sola necesidad: comunicar como se pueda y con los elementos de los que se disponga. Son innumerables las situaciones en las cuales los personajes no se comprenden, se aíslan y marcan diferencias

raciales y culturales. A su vez, el lenguaje se manifiesta con todas sus violencias, especialmente en *El organito*:

“Yo no le pedí que me trajera al mundo (...) Yo he venido a este velorio sin conocer al muerto, me lo presentaron después. Que si usted me dice: “Che, Nicolás, nacé, haciendo el jorobado, el rengó, o el ciego, vas a pedir limosna toda tu vida, che, Nicolás, mirá qué linda es la luz, nacé: roto, mugriento, despreciao, vas a tener que dar lástima para comer (...) ¿usted se creó que yo nazco?” (Discépolo, A. en Alvarez, J., 1969: 504).

La humillación que Nicolás expresa supera el musgo de las paredes o el colchón sin lana, la miseria se extiende hacia la deformación corporal, pues se describe como jorobado, rengó o sucio. Ya no hay dignidad, no hay amor, no hay unión familiar y no hay comunicación. Los personajes no se entienden, se desencuentran, se agreden, se separan.

3. CONCLUSIONES

En resumen, entre 1923 y 1934, en poco más de una década (doce años) Armando Discépolo fue arrancado *máscaras* a seres, conflictos y ámbitos de los que habían ido llegando a los escenarios lo más exterior, mediante versiones del *sainete porteño*.

Los *grotescos criollos* discepolianos empezaron a mostrar sobre los escenarios, las frustraciones y los fracasos que agobiaban y hasta destruían a individuos que se definían dentro del período inmigratorio. Discépolo utilizó el teatro para describir problemas sociales –emergentes de esta época– y debilidades humanas, tales como el dolor, la miseria, el egoísmo, la crueldad, la desconfianza y la traición. La lucha por sobrevivir muestra un mundo en constante cambio y estas piezas representativas del *grotesco criollo*, nos dejan un documento, un testimonio que ayuda a comprender el pasado de nuestra nación.

La soledad es el eje fundamental del *grotesco criollo* y ésta se refuerza a través del uso exhaustivo de cada uno de los signos teatrales.

El teatro es una herramienta hábil para consolidar la formación cultural de

una época. La literatura reproduce la turbulencia del período; por lo tanto no podemos dejar de resaltar el valor del teatro como discurso social. Cuando se analiza el fenómeno teatral que acompaña el proceso inmigratorio, se caracteriza como un *espejo de costumbres* que va reflejando a lo largo los años la formación de una nueva identidad nacional. Lentamente, los estereotipos contruidos en torno al inmigrante irán siendo modificados: dejarán de ser representados como personajes risibles hasta llegar a su más profunda interioridad. Es por esto que podemos afirmar que la ficcionalización del proceso de contacto cultural contribuyó no sólo a formar estereotipos inmigratorios sino también, indirecta y posteriormente a acelerar la *asimilación* del inmigrante.

En el grotesco criollo se produce un cambio sustancial: ya no hay burla hacia el inmigrante: ya no es visto como el *otro*, el extranjero que llega al país: es parte de éste. A través de este cambio sustancial se puede concluir que el rechazo inicial, xenofóbico que incentivaba la burla propia del sainete es lentamente reemplazado por la aceptación de ese *otro* extranjero. Es que ese *otro* –el inmigrante italiano, español, judío o francés– ya no es *otro*; es parte esencial de la Nación: es *nosotros*.

BIBLIOGRAFÍA

Rubione, Alfredo [Comp] (2006). *Historia crítica d la literatura argentina. La crisis de la forma*: EMECE, Buenos Aires.

Bobes, María del Carmen (1990). *Introducción a la teoría del teatro*.

Jorge Alvarez [comp] (1969). *Obras escogidas: Discépolo* Buenos Aires.

Discépolo, Armando (2003). *Mateo*, Cántaro, Buenos Aires.

Discépolo, Armando (2005). *El grotesco criollo, Antología*, Colihue, Buenos Aires

Ordaz, Luis (1999). *Historia del Teatro Argentino*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

Pellettieri, Osvaldo (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, El Teatro actual (1976-1998)* Buenos Aires: Galerna

Pellettieri, Osvaldo (2003). *Pirandelo y el teatro argentino (1920-1990)* Galerna, Buenos Aires.

Viñas, David (1997). *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo* Buenos Aires: Corregidor.