

VERBUM

ANALECTA NEOLATINA

Tomus XX, Fasciculus 1–2
Piliscsabæ/Budapestini, anno Domini MMXIX

Redigit

GYÖRGY DOMOKOS
(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)

Ad redigendum consilio adiuverunt

ANIKÓ ÁDÁM	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
GIUSEPPE FRASSO	(Universitas Catholica Sacri Cordis Jesu Mediolani)
ZOLTÁN G. KISS	(Universitas Studiorum de Lorando Eötvös nominata)
MÁRTON HORVÁTH	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
CLAUDINE LÉCRIVAIN	(Universitas Studiorum Gaditana)
ÉVA MARTONYI	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
ELVIRA PATAKI	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
NÓRA RÓZSAVÁRI	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)



Balassi Kiadó • Budapest

Reviewers:

Anikó Ádám	(Pázmány Péter Catholic University)
Dóra Bakucz	(Pázmány Péter Catholic University)
Edit Bors	(Pázmány Péter Catholic University)
György Domokos	(Pázmány Péter Catholic University)
Márton Horváth	(Pázmány Péter Catholic University)
Bálint Huszthy	(Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca)
Margit Lukácsi	(Pázmány Péter Catholic University)
Norbert Mátyus	(Pázmány Péter Catholic University)
Mária Medveczká	(Comenius University, Bratislava)
Michele Paolini	(Institut auf dem Rosenberg, Sankt Gallen)
Nóra Rózsavári	(Pázmány Péter Catholic University)
Michele Sità	(Pázmány Péter Catholic University)
Ildikó Szijj	(Eötvös Loránd University, Budapest)

Editorial correspondence should be addressed to

VERBUM, PPKE BTK Romanistics, Ambrosianum 228/a
P. O. Box 1, H-2087 Piliscsaba 3. Hungary
Fax: (+36 26) 375 375 ext. 2987,
E-mail: domokos.gyorgy@btk.ppke.hu
www.verbum-analectaneolatina.hu

Published by

Balassi Kiadó

H-1136 Budapest, Hollán E. u. 33. IV/5.

E-mail: balassi@balassikiado.hu

www.balassikiado.hu

Please send your order to

H-1136 Budapest, Hollán E. u. 33. IV/5.

E-mail: balassi@balassikiado.hu

ISSN 1585-079X

INDEX

Viaggio e spiritualità nelle culture classiche e neolatine

- Convegno interdisciplinare di romanistica, Università Cattolica Péter Pázmány, 17–18 maggio 2018 7
- TAMARA TÖRÖK
Paesaggi fiabeschi e meravigliosi viaggi nelle commedie di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. Caratteristiche comuni fra le diverse visioni di teatro dei due grandi autori 9
- ANTONIO SCIACOVELLI
Ungheresi sulla tradotta: l'Italia meta di viaggio verso il fronte nella prima guerra mondiale 17
- MARGIT LUKÁCSI
Viaggiare per ritrovare e poi rinunciare all'identità – l'esperienza di Giorgio Pressburger 31
- SAROLT PÉTERFY
“Strane giornate di Roma” – Zoltán Jékely a Roma 41
- GIUSEPPE GATTI RICCARDI
La escisión del héroe como un viaje interior de (auto)conocimiento: Aprehensión del mundo y del “yo” por la fragmentación, en Miguel de Cervantes, Italo Calvino y Zigmunds Skujinš 57
- IMRE MADARÁSZ
Il motivo dei viaggi nell'autobiografia di Vittorio Alfieri 77
- CRITICA
- PAOLO TABACCHINI
L'impegno bucolico di Luigi Alamanni: amore, politica e filologia 87
- CELIA DE ALDAMA ORDÓÑEZ
Anarcos, curdas y meretrices. El “tano” en el primer teatro de Armando Discépolo 97
- IRENA PROSENC
La concezione dell'eroe nel *Rinaldo* di Torquato Tasso 121
- JIŘINA MATOUŠKOVÁ
L'écriture au second degré de Jean Anouilh : l'exemple des personnages d'enfants 133

LINGUISTICA

PAOLO ORRÙ

Alcuni rilievi sulla lingua dei dibattiti parlamentari

151

RECENSIONES

171

ABSTRACTS

179

CELIA DE ALDAMA ORDÓÑEZ

ANARCOS, CURDAS Y MERETRICES

El “tano” en el primer teatro de Armando Discépolo*

Max. – ¿Mateo, dónde está la bomba que destripe el turrón maldito de España?

El Preso. – Señor poeta, que tanto adivina, ¿no ha visto usted una mano levantada?

Valle Inclán

1. *Vida entre bambalinas*

Los hermanos Discépolo ocupan un lugar de amplia visibilidad en la escena argentina durante las primeras décadas del siglo XX; el mayor, Armando, conocido como el inventor de una fórmula teatral sin antecedentes en el país –el grotesco criollo–; el menor, Enrique, como *habitué* de una bohemia deslumbrada por las letras, también de inclinación grotesca, de sus tangos.¹ Los Discépolo, desde los espacios de la escritura dramática y musical respectivamente, aúpan al inmigrante sobre el escenario, inventando para ello una expresión sofisticada que logra sustraer a los “gringos” de la jerga tipificada asignada por el sainete y que, al mismo tiempo, signa el salto cualitativo de sus composiciones. En la mirada que ambos dirigen hacia los espacios del arrabal y, de manera sistemática en el

* La preparación y publicación del presente artículo ha sido posible gracias al apoyo a la investigación universitaria otorgado a la Universidad Palacký de Olomouc por el Ministerio de Educación, Juventud y Deporte de la República Checa y se inscribe en el Proyecto IGA_FF_2019_029 (“Latin America and Europe: synergy in Literature, Linguistics and Culture of the Romance Countries”).

¹ Los documentos inéditos de Enrique S. Discépolo, rescatados por Norberto Galasso, señalan sus lazos de amistad con distintos miembros de la bohemia porteña: entre ellos, Facio Hebequer, grabador y litógrafo, el pintor de La Boca, Quinquela Martín, el escultor italiano Agustín Riganelli o el músico Juan de Dios Filiberto (1986: 58). El compositor de tangos Cátulo Castillo, en su remembranza de Discepolín “frecuentador del alba”, escribe: “He buscado en distintos cancioneros de habla castellana y sigo sosteniendo que Discépolo es netamente original. En la forma y en el contenido, especialmente en este último. No conozco canciones de ningún lugar del mundo donde se haya cantado de ese modo la tristeza y la soledad del hombre contemporáneo” (109).

caso de Armando, hacia las comunidades de italianos confinados en la ciudad, las circunstancias familiares funcionan como zona de detonación. Sus biografías se entrelazan con aquellas de las oleadas de inmigrantes que desembarcan en Buenos Aires en los años de la era aluvional: el padre, un músico napolitano, se casa allí con una criolla, Luisa de Luque, instalándose en el barrio céntrico de Once.² En la humilde casa familiar, y tras la repentina muerte de ambos progenitores, Armando se queda al cargo de sus tres hermanos pequeños, Rodolfo, Otilia y Enrique.³ Allí, en ese espacio bullente de las orillas porteñas, el mayor de los Discépolo –que solía enorgullecerse entre amigos de sus orígenes de “tano”– trabaja en sus primeras tentativas teatrales, marcando el inicio de una carrera que dará a la dramaturgia argentina alguna de sus piezas más genuinas.⁴

Armando Discépolo (1887–1971), al igual que muchos de sus contemporáneos, forja fuera de los círculos universitarios su bagaje intelectual, a través de lecturas en solitario y que son compartidas, después, en las reuniones de los cafés literarios que animan la vida metropolitana de la época. De las múltiples tertulias porteñas, aquella que cuenta con la asiduidad de Armando Discépolo es la ubicada –según relata su amigo Roberto Talice– en “la esquina de Pichincha y Rivadavia” el baluarte intelectual al que acudían entre otros Rafael J. de Rosa y Mario Folco (1986:

² La afluencia de extranjeros en el territorio argentino conoce un aumento constante en los años de entre siglos. Hebe Clementi (1984) recoge los siguientes datos: mientras en el primer censo de población realizado en 1869, esta asciende a 1.877.490 personas, en 1895 es ya de 3.959.911, de las cuales 1.004.527 son extranjeras, y en su mayoría de procedencia italiana. El índice más alto de llegadas se concentra entre 1904 y 1913, nueve años que dejan un saldo de 1.538.240 inmigrantes.

³ Norberto Galasso defiende una controvertida tesis según la cual la atribución a Armando Discépolo de los grotos criollos es errada. En su libro *Fratelanza*, se reúnen varios materiales a través de los que se intenta demostrar, a propósito de las obras maestras de *Mateo*, *El organito* y *Stefano*, la paternidad de Enrique. Al hermano menor, afirma Galasso, “le pertenece o, por lo menos, le corresponde un rol fundamental en la creación del género denominado grotesco” (2004: 13). Según esta investigación, el fin inesperado a mediados del treinta de la carrera autoral de Discépolo solo puede explicarse a partir del distanciamiento de los hermanos: el año 1936, en que se pone fin a la escritura de grotos, coincide con el alejamiento de Enrique de la Argentina. Por su parte, ni Luis Ordaz ni Osvaldo Pellettieri ni David Viñas cuestionan la paternidad de Armando sobre el grotesco. Ordaz, en alusión a las declaraciones de Galasso, escribe: “Aparte de algunas alusiones que pueden resultar sugestivas, no se poseen elementos de prueba valederos”; al mismo tiempo, ensalza la figura del hermano músico, capaz de realizar “en el tango lo que Armando logra con el grotesco criollo” (1981: 423).

⁴ Osvaldo Pellettieri señala que son las obras del “grotesco introspectivo” –*Relojero* (1934) y *Cremona* (1935)– las que “preanuncian la aparición de formas que tienen que ver con la primera modernidad del teatro porteño” (1996: 44). Asimismo, su relectura de *Muñeca* (1924) la presenta como una “pieza transgresora del sistema teatral del veinte en la Argentina y como el primer texto de marcada intertextualidad con el grotesco italiano” (58).

9).⁵ Junto a estos, estrena sus comedias asainetadas –las menos logradas de toda su producción teatral– y otras como *El movimiento continuo* (1916) o *Mustafá* (1921), en las que se empiezan a entrever algunos rasgos de los inminentes grotescos criollos.⁶ La etapa de formación del dramaturgo coincide con un momento de fuertes debates en el panorama político: son los turbulentos años del Centenario en que se producen interferencias constantes entre literatura y política y en que la concepción de la obra dramática como práctica social subyace a muchos de los modelos teatrales observados por el joven dramaturgo. Es preciso recordar que no solo Discépolo, sino también Pacheco y Payró, si bien cada uno de ellos en distinta medida, dialogan con el sistema del teatro culto de Florencio Sánchez,⁷ trabajando también bajo el influjo de la práctica teatral anarquista, sólidamente arraigada en el medio local gracias a la producción de Alberto Ghirardo, su más alto representante. En relación a las escrituras dramáticas libertarias como parte esencial del paisaje cultural en que se inscriben las piezas cuya relectura proponemos aquí, David Viñas recuerda “la interiorización del discurso de origen anarquista” en el caso discepoliano (1973: 55).⁸

La temprana vocación de Armando Discépolo por el teatro y su total consagración a la actividad dramática lo llevan a aproximarse a los escenarios desde frentes distintos: después de sus primeros pinitos como actor, se dedica durante dos fecundas décadas a la escritura teatral, que abandona a partir de 1934. Tras el estreno de *Relojero*, su último grotesco, por parte de la compañía de Luis Arata, Discépolo se aleja de la creación para dedicarse de manera exclusiva al ejercicio de dirección, adaptación y traducción teatral de obras clásicas y contemporáneas.⁹ Entre las posibles clasificaciones de la escritura discepoliana establecidas

⁵ Para un mapa detallado de las peñas y cafés literarios en el Buenos Aires de la primera década del Centenario, véase Federico Mertens (1948).

⁶ Para un análisis de esta etapa de transición en la evolución autoral de Discépolo, véase Osvaldo Pellettieri (1989).

⁷ En palabras de Pellettieri, la textualidad de Florencio Sánchez, tras el estreno de *La pobre gente*, *La gringa* y *Barranca abajo*, “hace valer su productividad: se constituye en modelo que genera otros textos. Crea un sistema” (1987: 28).

⁸ Son muy escasas las alusiones a los puntos de convergencia entre la dramaturgia discepoliana y la práctica teatral anarquista de principios de siglo. Una entre las escasas referencias que se ha encontrado es el siguiente apunte de Pellettieri: “La obra de Discépolo participa también del ambiente anarcorromántico que va modulando su personalidad de escritor en esta primera etapa” (1987: 26).

⁹ Como ya he señalado, el silencio autoral en que se encierra el mayor de los hermanos Discépolo a partir de mediados del treinta despierta las sospechas de Norberto Galasso, según el cual no existen rasgos de continuidad entre las obras grotescas de *Mateo*, *Stefano* y *El organito* y el resto de sus

por la crítica especializada, se ha optado aquí por la propuesta de Luis Ordaz, que establece una división en cuatro fases (1981: 417): una primera que incluye las “obras de conflicto sentimental” en las que se perfila una “inquietud crítica al medio”; una segunda en que se “cuestionan estructuras” y se persigue “la protesta social”; una tercera de “piezas reideras”, con “altibajos” estilísticos notables, y una cuarta integrada por las obras imprescindibles del autor, sus “grotescos criollos”, en torno a cuyo eje se construye el periodo canónico de su teatro. Los títulos de *La fragua* (1912) y *El vértigo* (1919), que han sido seleccionados aquí como corpus de trabajo, integran el segundo de estos cuatro núcleos trazados por Ordaz; en ellos, aunque se prefiguran ya algunas constantes del teatro grotesco de los años veinte, la voz autoral no ha encontrado aún una dimensión propia y gravita alrededor del sistema teatral culto inaugurado por Florencio Sánchez y Roberto Payró.

En lo que se refiere a las obras que Discépolo lleva a escena como director, cabe destacar la recurrencia del nombre de Luigi Pirandello: *Esta noche se recita improvisado* en 1936, *La nueva colonia* en 1937, *Enrico IV* en 1948 y *Así es si le parece* en 1957. Sin duda, las obras del dramaturgo siciliano tuvieron una influencia notable en la formulación del grotesco criollo. Con el propósito de rastrear la presencia del intertexto pirandelliano en la dramaturgia rioplatense, varios críticos se han ocupado de resaltar los puntos de contacto entre las concepciones del personaje en las obras del siciliano y en las de Discépolo. Entre tales indicios, ocupan un lugar destacable aspectos como la coexistencia de tragicidad y comicidad en una fusión de contrarios, el negro pesimismo que tiñe el orbe teatral y la constante dramática del hombre circunscrito a una experiencia atormentada.¹⁰ En el rastreo de otros diálogos intelectuales soterrados en la escritura discepoliana, Luis

piezas teatrales. Para Galasso, tal abismo estético solo puede explicarse a partir de la colaboración en las mismas de su hermano menor, que “aporta los rasgos grotescos que luego signarán el perfil de sus tangos” (2004: 33). Entre los tangos con amplio sentido grotesco, Galasso recuerda los títulos “¿Quévachaché?”, “Cambalache” y “Soy un arlequín”.

¹⁰ Para el rastreo del “grotesco”, inaugurado en Italia por Luigi Chiarelli, y del teatro de Pirandello en la escena nacional, véanse Blanco Amores de Pagella (1965), Monner Sans (1954) y Erminio Neglia (1970). Este último extiende sus estudios sobre la influencia de Pirandello al teatro de vanguardia de los treinta y a la época de posguerra, ubicando en el círculo de los admiradores del maestro italiano a Defilippis Novoa, Alejandro Berruti, Enzo Aloisi, Vicente Martínez Cuitiño, Roberto Arlt y Armando Discépolo (1970: 135). Al respecto escribe Claudia Kaiser-Lenoir: “Si enfrentamos el teatro *grottesco* de los italianos al grotesco criollo, las afinidades aparecen de inmediato. Ambos tratan de desmontar los mitos que esta sociedad ha mantenido como absolutos. El problema ontológico y gnoseológico que culmina con Pirandello se insinúa también en las obras argentinas. En ambos teatros el problema del individuo frente a lo social se manifiesta en un juego donde el dualismo máscara-rostro alcanza una pluralidad de niveles” (1977: 59). Por su parte, Blanco Amores, a raíz de la incorporación del problema de la autonomía del personaje, señala la

Ordaz apunta a la literatura rusa como otro enclave particularmente fecundo, que permite alinear la postura ideológica de Discépolo con aquella detentada por los autores del grupo de Boedo:

Don Armando resulta un personaje vital de su propia galería de grotescos. Un ser descarnado, con espíritu anárquico, uno de los intelectuales más inquietos de su época, bastante pesimista y profundamente sentimental. En su formación aparecen los autores rusos, Dostoievski, Andréiev y, sobre todo, Tolstoi; los ideólogos del anarquismo que conforman en él un cristianismo generoso y libertario. (1981: 410)

Tanto la matriz realista que atraviesa la escritura de Discépolo, como su “espíritu anárquico y pesimista” o el marcado interés de sus textos por los sujetos de las napas inmigratorias aproximan su cosmovisión dramática a aquella que se desprende de los escenarios narrativos acogidos, en la literatura proletaria de la década del veinte, por un Elías Castelnuovo o un Leónidas Barletta. Los seres grotescos de sus piezas se asemejan en su brusca gesticulación a los locos inventores de Roberto Arlt y los interiores marginales del arrabal porteño recuerdan a los trazados por Nicolás Olivari, Gustavo Riccio o Álvaro Yunque en sus ciudades gringas.¹¹ David Viñas, que se sitúa entre los primeros en identificar esta línea de engarce, señala a propósito del sainete –punto de partida hacia el grotesco– cómo este “aparece impregnado por la misma mancha temática de Boedo: conventillos, borrosas y agresivas figuras de inmigrantes, escenografías barriales, obreros, huelgas, encierro, penumbra” (1973: 42).¹²

influencia pirandelliana en *Trescientos millones* (1932) de Arlt y en *Nada de Pirandello, por favor* (1937) de Enzo Aloisi.

¹¹ En este sentido cabe recordar la idea de Carlos Giordano (1981) según la cual la literatura de izquierda de principios de siglo sirve de antecedente a la literatura de temática social de los autores de Boedo en la década del veinte. Aunque en su nómina el autor no incluya a Discépolo, creemos que obras como *La fragua* o *El vértigo* han de ubicarse entre tales piezas precursoras. Es preciso recordar aquí la ligazón de Enrique Santos Discépolo con el grupo de pintores y litógrafos comprometidos conocidos como los Artistas del Pueblo. Discepolín participa en el mundo de la bohemia junto a Juan Palazzo, Adolfo Bellocq, Agustín Riganelli, Abraham Vigo, Guillermo Facio Hebequer y Quinquela Martín, jóvenes que constituyen un claro precedente cultural del movimiento de Boedo.

¹² Viñas (1973) es también el primero en desarrollar el parentesco entre *El movimiento continuo* y *Los siete locos*, tazando una línea de continuidad entre Armando Discépolo y Roberto Arlt. Por su parte, Sylvia Saitta desbroza en un artículo reciente las *Aguafuertes porteñas* publicadas por Arlt, reconstruye su postura como crítico teatral y demuestra la atención con que el periodista sigue los estrenos discepolianos (2000).

2. *Inmigración y grotesco*

Para estos apuntes, se han seleccionado dos textos olvidados de Armando Discépolo: *La fragua* (1912) y *El vértigo* (1919), obras menores de un dramaturgo capaz de dar, a partir de los años veinte, con una especie teatral ajustada a la circunstancia sociopolítica que atraviesa el país. La canonización del autor, puesta en marcha a finales de los años sesenta –tres décadas después de que este diese por concluida su carrera autoral–, se concreta con la publicación de catorce de sus obras, revisadas por el mismo Discépolo y prologadas por David Viñas, en 1969.¹³ Tal reedición y puesta en conjunto, si bien pone el peso del análisis en la evolución de la poética del grotesco, no descuida el primer estadio de su dramaturgia y, marca el arranque de una mirada renovada que convierte a Discépolo en un referente para la escena de los años setenta y ochenta.¹⁴ Discépolo, ubicado por Viñas en el mismo nivel de trascendencia que Roberto Arlt, “pasa de ser un autor superado, casi ausente en la cartelera teatral porteña” a ocupar “el estatus de autor canonizado”, como observa Osvaldo Pellettieri (1987: 8).

Aunque el análisis central que aquí se propone tiene por objeto registrar la presencia de la figura del “tano” e indagar en su construcción ideológica en dos de las escrituras más tempranas de Discépolo, es oportuno dedicar algunas líneas previas a la relación que se da entre la masiva presencia de inmigrantes italianos en Buenos Aires y la concreción de la estética del grotesco criollo. Entre los personajes más logrados dentro de la misma despuntan varios de origen italiano: el cochero Miguel en *Mateo*, Stefano en la pieza que lleva por título su nombre, Saverio en *El organito* pero también Don Chicho, creación de Alberto Novión, el Maestro Nicola de Rafael José de Rosa o Carmelo de Defilippis Novoa. A propósito de las innegables interferencias entre texto y contexto, Luis Ordaz escribe: “resulta notable la insistencia con que los protagonistas de las obras de mayor significación del grotesco criollo son de procedencia itálica; lo que no es una casualidad” (1965: 15).¹⁵ Por su parte, Erminio G. Neglia recalca que “el italiano del sur es el personaje

¹³ En esta edición se incluyen las dos obras que aquí nos convocan –*La fragua* y *El vértigo*– junto a las siguientes: *Entre el hierro*, *El movimiento continuo*, *Mustafá*, *Hombres de honor*, *Levántate y anda*, *Muñeca*, *El organito*, *Patria nueva*, *Stefano*, *Relojero* y *Amanda* y *Eduardo*. Quedan excluidas de la selección *Babilonia* y *Cremona*, dos de sus piezas que más han interesado a la crítica.

¹⁴ A partir del rescate de Viñas, la vigencia de Discépolo se mantiene hasta la actualidad, tal y como demuestra la constante reposición de sus grotescos en las carteleras nacionales, quedando olvidadas sus escrituras más tempranas.

¹⁵ Luis Ordaz recuerda las palabras de Discépolo, que justifica su escritura de grotescos por “puro tano que es” (1981: 422).

que más se reproduce en el grotesco criollo. [...] El meridional, en la tragedia o en la alegría, reacciona instintivamente exteriorizando sus emociones con gestos y expresiones faciales y cambios repentinos de humor que a hombres de otros medios parecen excesivos” (1975: 9).¹⁶

En las piezas de Discépolo, se corrobora esta preferencia por el personaje del “gringo”, al que coloca sobre el escenario para dramatizar las historias de sus familias, las consecuencias imprevistas de la gesta migratoria y los previsibles enfrentamientos generacionales entre padres “tanos” e hijos argentinos. Se trata de obras que fijan su mirada sobre el entorno inmediato y cuyo afán es dar con una expresión para estos apátridas, liberarlos de sus encuadres convencionales y construir para ellos una impronta teatral menos estereotipada que la que define a muchos de los personajes “tanos” que, desde principios de siglo, abarrotan las tablas porteñas. A diferencia del sainete, el grotesco brinda al inmigrante un vasto campo para el despliegue del conflicto interior: al arrinconarse sobre sí mismo, la marginalidad del protagonista se radicaliza, el lenguaje termina de fracturarse en una jerga casi indiscernible y el patio se vuelve gruta. Son, en la óptica de Viñas, las contradicciones vividas en los años del yrigoyenismo las que enmarcan las escenas discepolianas: “el mito del fracaso del inmigrante y el mito del gaucho eliminado” aparecen superpuestos en los años veinte (1973: 83). La escritura de grotescos se convierte, entonces, en cauce para ahondar en la caída de los mitos fundacionales, entre ellos el que ha convocado a miles de italianos a las orillas platenses para que estos sean impugnados, después, como los responsables de una ciudad masificada y en decadencia, debido al supuesto afán materialista de los recién llegados. Se trata de una dramaturgia nueva que surge contemporáneamente a la constelación de autorías inéditas –las de Fernando Gualtieri, Juan Palazzo, Gustavo Riccio, Roberto Mariani y José Portogalo–, que ensayan desde el arrabal su integración nacional, su paso de “gringos” a argentinos, a través de su incorporación en el campo literario nacional.¹⁷ En *Mustafá* (1921) –con

¹⁶ En su enumeración sobre los caracteres distintivos del grotesco criollo, el primero según Neglia es el rescate del personaje del inmigrante del género saineteril, al que “convierte en protagonista de sus obras más representativas” (1975: 7). Al respecto, añade: “Es el temperamento del italiano la inspiración directa del nuevo género en el Río de la Plata” y recuerda que la oportunidad de registrar esos modos particulares de habla y gesticulación, para algunos autores como Discépolo o Defilippis, “les era proporcionada por sus mismas familias de ascendencia italiana” (8).

¹⁷ En relación a la mencionada constelación de autorías inéditas, Celia de Aldama Ordóñez publicará a principios de 2019 el libro *La escritura de los inmigrantes: formas para una constelación literaria* en la editorial Iberoamericana Vervuert.

que se ingresa ya en el recinto del grotesco–, el personaje de Gaetano, expresa su entusiasmo ante tal “mescolanza”:¹⁸

¿La razza forte no sale de la mescolanza? ¿E dónde se produce la mescolanza? Al conventillo. [...] Perque éste ese no paíse hospitalario que te agarra toda la migracione, te la encaja a lo conventillo, viene la mezcolanza e te sáleno a la calle todo esto lindo mochacho pateadore, boxeadore, cachiporrero, e asaltante de la madonna. (1969: 258)

Para explicar la emergencia del grotesco, David Viñas apunta en su tesis –tal y como sintetiza su título *Grotesco. Inmigración y fracaso*– a la coyuntura generacional que se da entre 1920 y 1930. El puente que permite el tránsito desde el sainete al grotesco se construye sobre los desvíos del impacto inmigratorio: la dislocación “estancia-chacra-arrabal” que experimenta el extranjero sirve como imagen de una tierra que primero es “prometida” y después “bloqueada” (1973: 29). El grotesco vendría, por tanto, a canalizar la expresión de un doble fracaso: el del mito de la inmigración y el de la concepción de progreso promovida por los planes liberales. Añade Viñas, a propósito de *Babilonia*: “la inmigración se ha venido significando como condicionante de hombres grotescos. El inmigrante, por lo tanto, se ha convertido en grotesco a causa de su trabajo, su avidez de dinero y su fracaso. O, para definirlo, el grotesco es la caricatura de la propuesta liberal” (78). A través de las familias gringas, encerradas en la alteridad de sus jergas de cocoliche, se pone en escena el descalabro de las expectativas del recién llegado; sus sacudidas y atoramientos escénicos delinear las trayectorias en caída de sus protagonistas.

La derrota colectiva que afecta a estos conjuntos familiares es espejo del profundo pesimismo con que Discépolo calibra las obstrucciones de la cuestión nacional –situación sin visos de resolverse armoniosamente, a diferencia de lo propuesto por Florencio Sánchez en *La Gringa* o Payró en *Marco Severi*–. En el teatro de Discépolo, recuerda Viñas, la alternativa dramática siempre coincide con la “convicción ¡aquí, los dos no cabemos!” (115) pues, si bien durante los años de gobierno radical se produce la progresiva integración de los inmigrantes en una incipiente clase media, no deja de advertirse el esencial confinamiento de

¹⁸ En nota preliminar, y a propósito de los turcos, italianos y gallegos que habitan en este pieza, Discépolo afirma: “Ellos, vivos, ayudaron a componer esta patria nuestra maravillosa; todos agrandaron sus posibilidades llegando a sus costas desde todos los países del mundo para hacerla polifacética, diversa” (1969: 247).

muchos de sus miembros. De ahí, quizás, el éxito de esta fórmula teatral ante el nuevo público, aquel perteneciente a uno de los dos grupos en que se divide la sociedad porteña: el de los “plebeyos” frente a los “tradicionalistas que pretenden restaurar los modelos del 80” (32). Según Viñas, ante tal pugna: “el grotesco dice, en fin, lo que el proceso inmigratorio no formula por ser un sufrimiento sin voz” (15).¹⁹ Para Viñas, los narradores y poetas de Boedo no consiguen encontrar la expresión para este drama; con Discépolo, en cambio, “el malestar de una época se ha transformado en palabra”, traduciendo en escena “la sofocada elegía del progreso liberal” (59).

3. *Anarcos, curdas y meretrices*

El acercamiento de la crítica a los personajes discepolianos se ha decantado principalmente por aquellos que figuran en sus piezas mayores. Viñas (1973), Ordaz (1981) y Pellettieri (1996), a propósito de Miguel, Stefano o Cremona, han abundado en su logradísima jerga de cocoliches grotescos, en sus ademanes tragicómicos y en el replegarse de sus vidas siempre frustradas. El análisis que se propone para las siguientes páginas, en cambio, versa sobre los personajes de origen inmigrante que accionan sus primeras tramas teatrales, una serie de tipos que serán desplazados a un segundo plano por los fanticos que protagonizan sus obras maestras en los años veinte. En ese primer estadio de la actividad de Discépolo como dramaturgo se inscriben *La fragua* (1912) y *El vértigo* (1919), dos piezas menores desde el punto de vista literario y sistemáticamente soslayadas por parte de la crítica y de los lectores.²⁰ Ambas, acogidas con moderado entusiasmo por parte del público de la época, han quedado fuera del proceso de revalorización impulsado por la lectura de David Viñas, en la que se rescata la

¹⁹ Según Viñas, “El grotesco resulta la izquierda concreta de Boedo: no solo por la toma de conciencia colectiva a través de la conciencia individual de Armando Discépolo, sino por expresar la más profunda y válida expresión literaria del fracaso de la inmigración propuesto por el liberalismo” (1973 : 134).

²⁰ Una de las pocas excepciones es la de Pellettieri (1987), que dedica el primer volumen de la reedición de las obras del autor al análisis de esta primera etapa de su producción dramática, en concreto a los siguientes títulos: *Entre el hierro, El rincón de los besos, La fragua, El reverso, El vértigo y Mateo*. En los otros dos volúmenes de la misma colección, que incluyen un trabajo de reedición más ambicioso que el de Viñas, se incluyen sus grotescos: *Hombres de honor, Muñeca, Babilonia, Patria Nueva, Stefano* y todas sus obras en colaboración con Rafael de Rosa y Mario Folco: *El viaje aquel, El novio de mamá, Mi mujer me aburre, El guarda 323, El movimiento continuo, La ciencia de la casualidad, Conservatorio “La Armonía” y El chueco Pintos*.

figura de Discépolo como la responsable de un gesto definitorio para la entrada de la modernidad en la escena argentina: el paso de la pintoresca fórmula del sainete a la forma barroca del grotesco criollo.²¹ Basta una lectura superficial de ambas obras dramáticas para identificar en ellas los tanteos de un autor novel que pretende incorporarse dentro del sistema teatral culto inaugurado por Florencio Sánchez en los primeros años del siglo. En esta primera etapa de su producción teatral, enmarcada entre 1910 y 1923, Osvaldo Pellettieri entrevé remanentes del realismo y de la estética naturalista de fin de siglo, hasta el punto de afirmar que los episodios literarios de *La fragua* y *El vértigo* se pueden interpretar “como una reescritura de estas convenciones y de los tópicos fundamentales, especialmente en lo relativo a la temática social” (1987: 34).

Sin embargo, son varias las razones que han motivado la inclusión de estas obras como parte del corpus de esta investigación y tienen que ver con: 1) la posición que ocupa el “tano” en sendas piezas como centro del conflicto dramático que allí tiene lugar; 2) la función reparadora implícita en la osamenta ideológica que rige la representación de estos personajes extranjeros; 3) su dialogar con los estereotipos del italiano dinamitero o borrachín y la gringa prostituta, puestos en circulación desde finales de siglo por las élites dirigentes para criminalizar al extranjero; 4) el alto valor testimonial de las piezas, cuyas tramas mantienen un profundo anclaje en la coyuntura político-social inmediata. El interés de esta indagación por los protagonistas de ambas piezas –todos ellos marcados por su origen italiano– orienta nuestra búsqueda hacia la carga ideológica desplegada por sus cuerpos pre-grotescos y, en consecuencia, hacia las mecánicas de exclusión que se establecen entre el “gringo” y la sociedad argentina durante los años del Centenario. Al tomar tales semblanzas teatrales como ideogramas, se reconocerán los estereotipos frecuentes en la época –el del anarquista agitador, el del inmigrante curda o el de la italiana amancebada– soterrados en un texto que parece perfilar una advertencia acerca del difícil arraigo del inmigrante en suelo argentino. No se puede olvidar que los desembarcos masivos de finales de siglo llevará a que la radicación del extranjero en las ciudades devenga objeto de vigilancia por parte de las clases dirigentes. Estas empiezan a sentir sus espacios de poder contenidos por los recién llegados y cuestionados sus privilegios por

²¹ Según la definición de Viñas : “El grotesco es la interiorización del sainete. También podría decirse que es el barroco del sainete o el sainete dialectizado: el universo de los patios, de los bailongos y del pintoresquismo inmediato y ágil de 1910 se transforma paulatinamente en el mundo sumergido y maniático de Babilonia o Mateo. Es el tránsito del optimismo y del apogeo liberal a la fisura de 1930” (1973: contratapa).

las doctrinas anarquistas y socialistas que llegan desde Europa. Los discursos criminalizantes y las marcas de patologización se asocian, cada vez con más frecuencia, a los sujetos de la inmigración, cuya presencia en el suelo argentino va a ser limitada por nuevas políticas restrictivas que miran, por un lado, a promover su nacionalización –entre ellas, el servicio militar obligatorio (1901), la educación y el voto obligatorio (1912)– y, por otro, a desterrar a los alborotadores del orden social –Ley de Residencia (1902) y Ley de Defensa Social (1910)–.²² En palabras de Juan Suriano, alrededor de 1910 “los sectores dominantes deciden enfrentarse frontalmente al anarquismo, al extranjero, a la cultura de los trabajadores” (1988: 16). El paisaje dibujado por las voces del nacionalismo es el de una Argentina amenazada por la acción disolvente de las multitudes inmigrantes, un contexto en el que la figura del anarquista se corresponde con la de un agente de disgregación especialmente peligroso, pues profana los ideales sagrados de nación y estado en sus arengas internacionalistas. Ante un estado que carece de una nítida demarcación simbólica, en el que no existe un consenso sobre los símbolos patrios, la consigna libertaria “sin dios, sin religión, sin patria” entra en colisión directa con el programa de gobierno centralizado que defienden las élites. Frente al “nuevo mal” que arriba de la mano de italianos y españoles a las costas rioplatenses, el anarquismo, “que se popularizaba inusitadamente entre las clases bajas y amenaza deshacer un orden y un tejido social burgués”, deviene, en palabras de Salessi, el “gran enemigo del Estado Liberal” (1995: 124). Si bien criminalistas como Cornelio Moyano Gacitúa en sus *Notas de filosofía penal* (1894) o higienistas como Francisco de Veyga en *Anarquismo y anarquistas* (1897) habían advertido ya sobre los focos de infección anarquista y sobre su naturaleza “monstruosa” en los años de fin de siglo, el modelo de criminalización adquiere un estatuto legal a través de dos medidas legislativas, la Ley de Residencia en 1902 y la Ley de Defensa Social en 1910.²³

²² Las páginas escritas por Eugenio Cambaceres, Manuel T. Podestá, Antonio Argerich o Francisco A. Sicardi, entre demás nombres, constituyen la evidencia de que la anatematización del inmigrante se produce en los tratados científicos, pero también en el terreno literario, cuyos representantes participan en la demarcación simbólica del cuerpo de la nación, cooperando junto al resto de saberes en la construcción de sus límites defensivos y en la redefinición de su ideal eugenésico. Las “ficciones somáticas” del ochenta –tal y como las denomina Gabriela Nouzeilles (2000)– constituyen un dispositivo más dentro de una amplia red integrada por medidas legislativas, informes policiales y psiquiátricos, tratados criminológicos, crónicas y folletines.

²³ La Ley de Residencia decreta la posibilidad de expulsar a todo extranjero “que haya sido condenado o sea perseguido por los tribunales nacionales o extranjeros” (Art. 1º) o cuya conducta “pueda comprometer la seguridad nacional, turbar el orden público o la tranquilidad social” (Art. 2º). La Ley de Defensa Social supone un nuevo respaldo legal a las teorías que equiparan ideología

A propósito de las mujeres inmigrantes, la proliferación de burdeles, cabarets y lupanares desata las alarmas de las élites conservadoras, que achacan la decadencia moral que de ellos rezuma a la indeseada y numerosa inmigración femenina. Médicos, criminólogos, psiquiatras e higienistas dibujan los prostíbulos como espacios de alienación y enfermedad y ven en las prostitutas la encarnación del peligro degenerativo que amenaza a la nueva raza argentina por su poder de fecundación. En palabras de Francisco de Veyga –autor de otro de los textos paradigmáticos del positivismo argentino en que la doctrina política anarquista queda vinculada con el mundo del crimen, *Anarquismo y anarquistas* (1897)–, “lunfardos, meretrices, asaltantes, [...] monomaníacos de orden diverso, [...], toxicómanos de todo género, invertidos sexuales, [...] la infinidad de neurópatas, de decaídos, de seniles, de vagabundos, errantes o sedentarios” constituyen un “orden mórbido” a esterilizar en favor del porvenir nacional (1938: 14). En la perspectiva quirúrgica de Veyga, la miseria y la desigualdad social constituyen los detonantes de la degeneración moral y política pues, a la caterva habitual de locos, tarados y maleantes, se suma otra forma de degeneración, el radicalismo político de los sujetos libertarios. Anarquismo, prostitución y crimen quedan entonces alineados en un horizonte de barbarie, sobre el que urge intervenir con operaciones contundentes de reforma social. Ante tales invasiones, Veyga –citado aquí por Salessi– propone practicar la extirpación directamente en el cuerpo de la nación:

Atacando de lleno el foco de infección moral de donde brotan esos gérmenes virulentos, se destruirá la parte temible que está destinada a producir los crímenes políticos. Porque el crimen anarquista, hay que decirlo de una vez por todas, no es sino una forma de delincuencia vulgar. (1995: 126)

Frente a tal panorama hostil para el inmigrante, el anclaje de estos tipos marginales en la primera fila del elenco dramático de las piezas de Discépolo desvela el interés del autor por los conflictos de integración que atañen a las clases inmigrantes, a la par que define su postura ante los sectores políticos enfrentados. Con las palabras que David Viñas escribe a propósito de las obras que aquí se inquieran, damos paso a nuestra reflexión:

anarquista y enfermedad. En relación a la misma, Suriano recuerda que prevé para los anarquistas “un régimen de penalidades tan severo como el de los extranjeros, que contempla el destierro en Isla de los Estados y la pérdida de los Derechos Políticos (1988: 19).

En *La fragua* por primera vez –tangencialmente pero con precisión– se designa a esa suma de datos embrionarios como “grotesco, amargamente grotesco”. El fracaso de la huelga en tanto “doblega” a “ese tipo firme, altivo, poderoso” surge como motivación inmediata en el condicionamiento y en la aparición del “borrachito”. [...] En *El vértigo* el antiguo borrachito, el marginal derrotado se llama Silvestre [...]. El marginal ya no se realiza en lo tangencial dramático; diría, se despega de la escenografía, se contempla a sí mismo, comenta sus actitudes y su inoperancia y se dispone a vivir sobrellevando su miseria y se adelanta hacia el proscenio. El borrachito del coro, pues se va desprendiendo, “desatando” en dirección a la zona protagónica. De corenta se transforma en vocero. (47–48)

3.1. Lorenzo y Santa

Los protagonistas de *La fragua* (1912) –los miembros de una familia gringa afincada en Buenos Aires– constituyen la primera prueba de que la presencia del inmigrante italiano en el teatro de Armando Discépolo no queda circunscrita a sus grotescos: los hermanos Santa y Lorenzo, y el hijo de este, Avvenire, conforman el primer grupo familiar de origen extranjero en una pieza del autor. La obra, ambientada en Buenos Aires en la “época presente” –según precisa la acotación–, se estrena en un momento crucial para la política argentina; si por un lado, la capital rememora con entusiasmo los festejos de su Centenario, por otro, parte de la población celebra en 1912 la aprobación de la Ley Roque Sáenz Peña, que decreta el sufragio secreto y obligatorio y que, pocos años después, llevará al poder al jefe del radicalismo, Hipólito Yrigoyen. Discépolo, al igual que otros dramaturgos y saineteros de su época, asiste al desmoronamiento del sistema oligárquico, horadado en distintos flancos por las ideas revolucionarias que, desde finales de siglo, se propagan entre las clases obreras y abarrotan los circuitos intelectuales de la bohemia porteña.²⁴ Por tanto, no sorprende que la marca del discurso libertario aparezca adherida a esta pieza del primer teatro discépoliano, cuyo autor seguramente haya asistido a las representaciones del teatro anarcoide

²⁴ Cabe recordar la sucesión de continuas luchas obreras y la intensa actividad gremial desplegada a lo largo de toda la década del Centenario. He aquí la instantánea del momento histórico de Alain Rouquié: “La agitación anarquista crece. Sangrientos atentados empañan la euforia que acompaña la preparación de las fiestas del Centenario. Huelgas cada vez más frecuentes y seguidas marcan, de 1907 a 1911, el ascenso de un movimiento obrero organizado y combativo. La brutalidad de la represión enrarece aún más el clima social ya pesado” (1981: 65).

en auge en aquellos años,²⁵ haya leído las páginas del *Martín Fierro* (1904–1905) y, sobre todo, haya registrado en su entorno inmediato las consecuencias provocadas por las Leyes de Residencia y de Defensa Social sobre las familias de la inmigración. Nora Mazziotti, que sostiene la existencia de algunos puntos de contacto entre *La fragua* y dos obras de Ghirardo, *Alma gaucha* (1906) y *La columna del fuego* (1913), considera que la pieza de Discépolo pertenece también a la modalidad del drama anarquista, por construirse “en base a esta ideología”.²⁶ *La fragua*, “una de las primeras sobre el sindicalismo argentino” (Pellettieri, 1987: 245), dramatiza un episodio de huelga y, a raíz de la incorporación de tal referente social, se produce la acogida en la misma de algunas máximas del credo libertario. El texto, integrado por Viñas en la estirpe del de *Marco Severi* (1973), deja entrever además una concepción didáctica de la práctica teatral cuya finalidad, netamente proselitista, es la de despertar el compromiso entre sus espectadores.

Los espacios en que transcurre la acción son dos, según una división que parece reproducir el enfrentamiento que atañe a los personajes que en ella intervienen. En el primer y tercer acto, la acotación describe un mismo lugar –“una casita de arrabal, pobre pero bien cuidada” (1987: 185) –, mientras que en el intermedio la acción se desplaza a “un lujoso despacho” (207). La dicotomía espacial participa en la caracterización de los dos grupos de patronos y obreros, antagonistas en un episodio de protesta abocada al fracaso.²⁷ Lorenzo y Santa, dos hermanos de origen italiano, conforman la pareja que sostiene la acción dramática: él actúa como líder de los ideales de justicia social y como portavoz de los trabajadores de

²⁵ Juan Suriano recuerda que en la Argentina de comienzos de siglo, el anarquismo se constituye como un “movimiento político-cultural” que pone las bases para la formación de una cultura local de izquierdas (2001: 26). En ese contexto, se producen estrenos memorables como el de *Primo Maggio* (1892) y *Senza Patria* (1902) de Pietro Gori, *Alma gaucha* (1906) de Alberto Ghirardo, *¡Ladrones!* (1897) y *El desalojo* (1906) de Florencio Sánchez, además de aquellos promovidos por los distintos grupos filodramáticos creados con el propósito de difundir los principios libertarios. Para un cuadro detallado de las características del teatro anarquista en Buenos Aires, véanse Golluscio de Montoya (1996) y Ansolabehere (2011).

²⁶ Se trata de una ideología que, añade Mazziotti, “tanta gravitación tuviera en la conformación política de los sectores obreros durante la última década del siglo XIX y las primeras del XX” (1989: 65). Si bien no concierne a esta investigación estipular si *La fragua* constituye un drama libertario, se quiere subrayar aquí la incorporación a la misma de un evidente discurso de matriz anarquista, determinada seguramente por la plena actividad de los círculos ácratas de aquellos años.

²⁷ En los años posteriores al Centenario, los episodios de huelga se hacen cada vez más frecuentes hasta culminar en los sucesos de la Semana Trágica en 1919. La huelga funciona como *leitmotiv* de un gran número de sainetes que hacen de la protesta sindical un motivo dramático recurrente. Algunos títulos son *La fábrica* (1908) de Tito Livio Foppa, *Cuervos caseros* de Luis Pascarella (1915), *Barracas* de Carlos Mauricio Pacheco (1918) y *La ciudad incrédula* (1919) de Roberto Cayol.

la fábrica, mientras que ella desempeña un papel secundario como la amancebada de Gustavo, el hijo del patrón. En el trasfondo de la pieza se advierte el mismo peligro que se cernía sobre el personaje creado por su contemporáneo Roberto J. Payró y conocido en las tablas argentinas por el nombre de Marco Severi: la reciente legislación argentina, según la cual se “podrá ordenar la expulsión de todo extranjero cuya conducta pueda comprometer la seguridad nacional, turbar el orden público o la tranquilidad social” (Cané, 1899: 3). Santa, que advierte a su hermano del peligro de destierro con una frase lapidaria –“No eres de esta tierra y la Ley es dura con el extranjero”–, termina por ceder a los requiebros de Gustavo, su pretendiente. Como moneda de cambio, le ruega a este: “Sé bueno con Lorenzo y seré tu compañera” (1987: 219). Las prevenciones de su hermana no salvan a Lorenzo del exilio, del que logra regresar furtivamente para encontrarse con un panorama desolador: su esposa Carlota arrejuntada con el capataz de la fábrica y su hermana convertida en la concubina de Gustavo. El clímax dramático se alcanza con la pregunta de Lorenzo: “Pero entonces, ¿está podrido todo?” (242). Acto seguido, el protagonista huye con su hijo, *Avvenire*, y cae el telón. La trama corrobora así una de las observaciones apuntadas por Luis Ordaz: el desencuentro sentimental constituye “una de las constantes del teatro no grotesco de Discépolo” (1981: 417). Los enredos amorosos permiten, en este caso, el discurrir de una acción que se encuentra paralizada por la huelga, episodio que viene a reproducir en escena dos aspectos particularmente conflictivos de la realidad del momento: las luchas sociales y las consiguientes medidas de represión.

La pareja de “gringos” compuesta por los hermanos Lorenzo y Santa, situados en el centro del conflicto dramático, descansa sobre una sólida armazón ideológica; de este modo es posible relevar aquí, al igual que en los textos de Payró y Pacheco, una correspondencia directa entre cuerpo teatral e ideograma. Quizás el espesor político que atañe a sus figuras explique el predominio de la dimensión discursiva sobre la acción en el interior del texto: tanto Lorenzo como Santa se sirven de largos parlamentos para exponer y participar en el conflicto en marcha.²⁸ En las razones expuestas por Santa para justificar su amancebamiento, asoma uno de los estereotipos más frecuentes y de mayor desprestigio para la mujer extranjera: el de prostituta.²⁹ Santa, nombre parlante con el que Discépolo

²⁸ Pellettieri (1987) emparenta este teatro de la palabra con la poética realista-naturalista de Florencio Sánchez, con los modelos melodramáticos del romanticismo y con el teatro anarquista argentino.

²⁹ En su reconstrucción de la época, y a propósito de la vinculación de la figura de la extranjera y la prostituta, Gustavo Varela escribe: “El libertinaje sexual enferma, corroe los cimientos de la familia.

caracteriza positivamente a la gringa, es una de las primeras mujeres del teatro argentino que expone sin intermediarios la vulnerabilidad de su condición de mujer en tierra extranjera. Es preciso destacar aquí que, frente al proliferar de nexos inmigración = prostitución en el paisaje de fondo de las narrativas naturalistas, *La fragua* constituye un caso de excepción por su complejidad al situar al espectador de la época ante mujer honesta arrastrada al amancebamiento por las condiciones que le impone el medio. Sin embargo, el foco discepoliano se aparta tanto del tipo genérico propuesto por el sainete como del patrón criminalizante de la novela naturalista para complejizar tal correspondencia. Gracias a la componente especulativa que recorre *La fragua*, la gringa encuentra varias ocasiones para tomar la palabra:

La romántica de antes quiere disfrutar. Como ya no hay amor, me contrato... me vendo. [...] ¡Oh, Lorenzo! ¡Dónde nos ha arrastrado el amor! A vos al desamparo de la calle, a mí a la mentira de la seda. [...] ¿Temer?... ¿Y qué vamos a temer ahora? ¿Qué nos han dejado para perder? (1987: 218)

No obstante la autonomía textual del personaje femenino, este queda aún supeitado al personaje masculino de Lorenzo, vector central del *dramatis personae* y a cuyo alrededor se organiza el resto del elenco. Este cumple la función didáctica –interpretada por Pellettieri como una “marca del anarquismo romántico” (43)– propia del personaje-embrague, aquel que debía mostrar al público “cómo debía ser la realidad” (43).³⁰ Lorenzo es, según Pellettieri, el personaje que acarrea las marcas de la presencia del autor en el texto: un “personaje-idea” o “personaje-entelequia” que expone “sus ideas anarco-socialistas a través de un mensaje humanitario basado en los valores del corazón” (1987: 244). El primer rasgo que lo caracteriza como personaje de origen humilde es su nombre parlante: Ferrari procede del italiano “ferro”, un apelativo en perfecta concordancia con el escenario de fondo de toda la pieza. El espectador se encuentra ante un personaje que es proletario, inmigrante y, para completar el arquetipo, dirigente anarquista: en la fábrica, es reconocido por sus dotes como orador y él mismo se sitúa entre los organizadores de la huelga. Sin embargo, al contrario de lo que se esperaría ante un huelguista inmigrante de ideología libertaria –según el horizonte ideológico impuesto por las clases oligarcas–, no existen indicios de comportamientos

Hasta los hombres bien pueden caer tentados por el demonio que, con acento polaco, francés o italiano, se viste con medias de red y anda por las calles en enaguas” (2005: 37).

³⁰ Las cursivas son del autor.

violentos en su tarea sindical. Su bonhomía es referida también por Santa, que recuerda la fama del hermano en su patria lejana, a través de las palabras de sus antiguos vecinos: “Ferrari es el corazón más grande de toda la comarca” (191). Además, ante las tentaciones que siente Santa por reproducir el odio de clase arraigado entre los sectores populares, Lorenzo la exhorta a “amar sobre todas las cosas” (193).

Así, Discépolo coloca sobre el escenario a un anarcosindicalista de origen italiano que hace de sus proclamas libertarias un alegato humanista, redentor y pacífico: “el corazón siempre es bueno, hay que obrar. ¡Hay que cambiar la sociedad!” (193), repite Lorenzo en distintas ocasiones. La nobleza de su figura es tal que despierta la admiración de sus oponentes: por un lado, el capataz Santiago confiesa advierte que “Ferrari es bueno pero: él o yo” (208); por otro, el patrón Gustavo lo interpela: “Usted es un hombre culto y razona determinando sus pasiones” (226). A la templanza de Lorenzo sirven de contrapunto las arengas violentas del criollo Federico, su compañero de lucha, movido más por el odio al patrón que por el anhelo de justicia social. Tal contraposición temperamental entre héroe extranjero y ayudante argentino se evidencia en la reunión que ambos mantienen con los dueños de la fábrica, a los que Federico increpa mientras que Lorenzo insta a conversar “amistosamente, fraternalmente” (211):

Si les estoy repitiendo, y es la pura amarga verdad, se lo aseguro, que el obrero vive mal... ¡mal! Si con dinero es muy fácil ser económico. Tan fácil que ya resulta vicio y atrofia. Nosotros sabemos ahorrar hasta las necesidades más urgentes, hasta las alegrías más simples, menos costosas, más propias y a las que todo hombre tiene derecho. Ahorramos hasta los dolores para no perder las fuerzas y con ellas el pan; ahorramos hasta el pan que nunca alcanza, ahorro, ¿pero qué quieren que ahorremos más? [...] Don Gustavo... usted es un hombre joven y debe meditar sobre estos problemas. (226–227)

Con esta pieza, y a través del ideologema de Lorenzo, Discépolo cuestiona uno de los paradigmas de peligrosidad más frecuentes en la época, el del agitador extranjero. La obra desplaza su atención del enfrentamiento inmigrante-criollo, propiciada por la élite, hacia el auténtico vórtice del conflicto: aquel que se instaura entre obrero y patrón durante los años del desarrollo industrial de la nación. La idealización de Lorenzo así como su estrepitoso fracaso alcanzan su culminación en el desenlace de la obra, tal y como refieren las palabras de Santa: “Está todo podrido. Hace cuatro años que vivís sobre lo falso, pregonando lo verdadero” (242). La huelga pierde apoyos y se disuelve, el desmoronamiento se extiende al

núcleo familiar y Lorenzo queda sitiado y solo: ante la amenaza de repatriación, el concubinato de su hermana y el adulterio de su esposa Carlota, la única opción para el protagonista es la huida junto a Avvenire, su hijo y el símbolo de un porvenir esperanzado.

3.2. Los Corsari contra los Florio

Según Viñas, el carácter grotesco de Silvestre, uno de los “gringos” que *El vértigo* (1919) coloca en escena, “se comprueba en lo gestual subrayado en las acotaciones” (47). En estas, los aspavientos del personaje quedan dibujados con particular énfasis: Silvestre paladeando el vino ruidosamente, Silvestre golpeando con su puño la mesa, Silvestre espantando una mosca que lo fastidia con un chasquido de la lengua. Si bien este drama, estrenado pocos meses después de la violenta represión de la Semana Trágica contra los huelguistas, colinda desde un punto de vista cronológico con las obras grotescas de la siguiente década, los rasgos distintivos de sus personajes y el desarrollo de la trama lo acotan en el primer estadio de la escritura discepoliana.³¹ Entre sus referentes más directos sigue predominando la variante teatral culta representada por Florencio Sánchez y su disposición preserva las convenciones fijadas por las directrices realistas y naturalistas en auge a finales del siglo anterior. Con esta obra, se cierra un ciclo en la dramaturgia discepoliana pues se trata, según Viñas, de la última vez que esta acoge “la larga elocuencia” propia de las narrativas finiseculares y reproduce escenas de “obreros en huelga con entonación fabril” (40). A partir de *El vértigo*, los elementos dramáticos escogidos por el autor van a experimentar un repliegue y un drástico adelgazamiento: “después de eso, la presencia plural del proletariado se irá disolviendo, la estertórea dramaticidad de lo huelguístico también [...]. Es ahí donde lo coral es reemplazado por la lírica del cuchicheo” (41).

A pesar de su clasificación como obra menor, cuya trama sentimental tiene en su centro un amor no correspondido, *El vértigo* cobra especial valor a ojos de esta investigación por hacer del espacio escénico un lugar de anclaje para un grupo de inmigrantes de origen italiano que sufren la experiencia de la pobreza y la marginación. La acción se instala en un taller de orfebrería en el que trabajan los Florio, una familia de joyeros recientemente arribados de Italia gracias a la ayuda de otro “tano”, Rómulo Corsari, enamorado de Marisa, hija de

³¹ El personaje de Silvestre constituye el único indicio de un movimiento de transición hacia el código teatral moderno del grotesco.

Doña Ángela Florio. La acotación primera sitúa a los personajes –los hermanos Miguel y Marisa, Silvestre, primo de los dos anteriores, y Rómulo, pretendiente de la joven– alrededor de una mesa en que se tallan y lustran piedras preciosas. Un foco de luz alumbrá las herramientas para el engarce y el cincelado, situando al espectador en un tiempo presente durante la primavera en Buenos Aires.

Una primera lectura basta para identificar en esta pieza todas las características que Osvaldo Pellettieri (1987) señala como definitorias de la temprana escritura teatral de Discépolo: el desencuentro sentimental, el registro de la realidad nacional inmediata, el ensayo del personaje derrotado y la inclusión del personaje-embrague, aquel responsable de custodiar el mensaje didáctico. A pesar de la endeble articulación dramática que sostiene la pieza, esta nos interesa por el interés que muestra el autor por el espacio del arrabal, ocupado, en buena medida, por actores sociales de reciente arraigo en suelo argentino. También en este caso la intriga dramática principal es detentada por un conjunto de “gringos” que, al subir a las tablas, interpretan un papel familiar para las clases medias porteñas que asisten a las representaciones.³² La escritura se trenza nuevamente con la experiencia directa del inmigrante, iluminando su desencanto y decadencia: afloran aquí el contraste entre la evocación del pasado italiano y el presente americano, la tensión generacional en el seno de las familias emigradas, las trabas de la integración y las rivalidades entre grupos de compatriotas. Si bien la caracterización de sus personajes queda lejos de la del cocoliche grotesco y su encorsetamiento verbal acarrea un encorsetamiento temperamental, los protagonistas de *El vértigo* trasladan al escenario la denuncia de las limitaciones del proyecto inmigratorio, según las cuales las promesas del *fare l'America* pocas veces se cumplen.³³

En este caso, el personaje que merece toda la atención de nuestro análisis es Silvestre, puesto que en él se reconocen algunos de los estereotipos con que las élites, a partir de finales del XIX, empiezan a denigrar a los recién llegados. Alcohólico y avaricia constituyen dos de los estigmas más frecuentes con los que los higienistas, criminólogos, ensayistas y literatos formulan imágenes negativas del recién llegado.³⁴ Por lo que se refiere a Silvestre, sus primeras intervenciones

³² Pellettieri recuerda el límite ideológico de Discépolo en su primera etapa: la escritura de un teatro “de y para clases medias”, ese que “el sistema le había mostrado siempre como válido estética y éticamente” (1987: 36).

³³ Prueba de ello, son las exclamaciones de Rómulo: “¡Me vine a América para hacerme rico, por ella! [...] Yo soy pobre, no he podido hacer la América” (1987: 296).

³⁴ Al respecto, conviene detenerse en las palabras de Partenio: “El mismo entramado de prácticas discursivas y extra-discursivas que constituyó la figura del sujeto anarquista como “peligroso” permitió extender sus dispositivos de control sobre el resto de la población, con especial atención

lo describen como un personaje enamorado –irrumpe en escena con la cantinela “L'amore è un dardo” (265)– y profundamente nostálgico –“¡Ah, mi tierra!” (265), suspirará en varias ocasiones–. Discépolo presenta ante sus espectadores la silueta afable de un “tano” que, a pesar de su naturaleza distraída y su afición al vino, destaca por una serie de aspectos que lo vuelven entrañable. Este personaje solitario, sin padres o hermanos en Italia y en América, a pesar de desempeñar un papel aparentemente secundario dentro de la trama, es aquel que detenta los parlamentos más extensos en el interior de la misma. Entre ellos, conviene resaltar las advertencias que el inmigrante dirige a la joven criolla Isabel sobre los peligros de su avidez materialista. A propósito de las joyas que va engarzando con ademanes torpes, le dice:

Estos brillos que te gustan tanto son fuegos fatuos de un abismo en el que caen los ambiciosos, presas del vértigo, enceguecidos. Por estos fulgores mienten y trafican, se odian y se matan entre sí los hombres; y las mujeres, además, por ellos dan todo, hasta lo mejor que tienen y que jamás recuperan. (1987: 284)

Tales advertencias del italiano a la criolla contravienen un estereotipo de gran divulgación en la época, aquel que denigra al extranjero como un buscador de fortunas, un “inmigrante golondrina” que llega a América no para establecerse, sino movido por el afán de enriquecimiento. El supuesto materialismo de los inmigrantes, su enjuiciamiento en tanto que sujetos de naturaleza avariciosa y violenta, encontró sus primeras formulaciones literarias en la década del ochenta a través de la pluma de Julián Martel, Eugenio Cambaceres, Eduardo Gutiérrez y Antonio Argerich.³⁵ En este caso, y a propósito de Silvestre, el manejo que hace

a los movimientos de los sectores populares. A través de una grilla clasificatoria, los discursos del campo médico-legal fueron construyendo distintas expresiones de la patología: la vagancia, la prostitución, el alcoholismo, la homosexualidad, la “inversión sexual”, la locura, la delincuencia, el anarquismo, entre otros” (2009: 149).

³⁵ En sus novelas se reitera el estereotipo del inmigrante codicioso, arribista y falsificador que será perfilada por las voces del primer nacionalismo argentino en la década del Centenario. Por su parte, recuerda Rusich, Argerich escribe: “En mi obra me opongo franca y decididamente a la inmigración inferior europea, que reputo desastrosa para los destinos a que legítimamente puede y debe aspirar la República Argentina” (1974: 86). Por lo que respecta a la narrativa naturalista de Eugenio Cambaceres, señala Rusich, “la categoría étnica rotulada para el italiano, significa no solo pertenencia a una nacionalidad, sino sobre todo, avaricia, ignorancia, atraso y brutalidad” (1974: 1907). Asimismo, Eduardo Gutiérrez presenta al “gringo” Carlo Lanza como un depredador sin escrúpulos, cuyo “hacer las Américas” significa una oportunidad excepcional para estafar a sus compatriotas, tras asumir una identidad falsa; para Martel, el inmigrante es el principal responsable

Discípulo del consabido estereotipo permite al “gringo” liberarse de su tipificación y reapropiarse de una serie de rasgos obsoletos; si el personaje grotesco encarna al italiano alienado, *La fragua* y *El vértigo* llevan a las tablas a un tipo teatral pre-grotesco en el que perviven aún los valores de virtud y progreso compartidos por los inmigrantes de primera generación. A diferencia de los personajes de Stefano o Mateo, seres retraídos y ensimismados en sus monólogos, Lorenzo y Silvestre desempeñan un decisivo papel civil dentro de su nueva comunidad trasatlántica: al dirigirse a sus miembros con vehementes parlamentos de regeneración moral, sus siluetas se elevan ante los espectadores de la época como las portadoras de un modelo ejemplarizante.

4. *Cae el telón*

Del seguimiento de los inmigrantes italianos que pueblan estas primeras obras discepolianas se infiere que, en ambos casos, la puesta en escena de sus conflictos se sostiene sobre un entramado discursivo de singular densidad. El espesor ideológico que distingue la caracterización de estos “tanos” responde a la intención del dramaturgo argentino de refutar, a través de sus personajes, los estereotipos discriminatorios que la clase dirigente de la Argentina del Centenario se encarga de imponer a los recién llegados. Desde las tablas, Discípulo participa en un linaje de escrituras junto a otros hombres de teatro como Roberto J. Payró o Carlos Mauricio Pacheco, que buscan neutralizar las prácticas discursivas que, en las últimas décadas y desde múltiples escenarios, han forjado un modelo excluyente de nación basado en la contraposición del neocriollo mestizo del litoral frente al gaucho “genuinamente” argentino del interior. El anclaje de Lorenzo y Silvestre en este contexto de redefinición nacional permite su lectura como cuerpos ideológicos puesto que ambos incorporan un sistema de valores que se declina a favor del inmigrante, contrarrestando el clasismo y la xenofobia promovidos por las élites culturales a partir de la crisis de 1890. Podríamos afirmar, por tanto, que estos personajes son los responsables de inaugurar en el imaginario teatral de la época un espacio de disensión, en cuyo seno se impugna la representación del “gringo” como *homo criminalis* propia de la novela naturalista decimonónica y respaldada, en los años de entresiglos, por conspicuos representantes de la cultura científica.

de desquiciar y transformar la estructura económica de la nación tal y como declara en las páginas de su novela: “son los culpables de todos los males [...], parásitos de nuestra riqueza” (196?: 122).

Otro aspecto que se desprende de la puesta en común de estas escrituras dramáticas tiene que ver con los procedimientos con los que se despliega la perspectiva en defensa del inmigrante italiano. En todas ellas, la construcción de la figura del “gringo” se sustenta sobre moldes ideológicos en colisión, reconciliando perspectivas planteadas como antagónicas por el paisaje político de la década. Si en los años del Centenario, la oligarquía criolla identificaba en el anarquismo y en la inmigración los óbices principales para el proyecto de modernización nacional, las piezas aquí rescatadas trastocan el discurso de la clase dirigente. La fusión que se da en ambos personajes entre ejemplaridad moral y credo libertario conlleva la resemantización del consabido estereotipo: este, al matizarse, deshace la tradicional correspondencia anarquista = dinamitero/inmigrante = prostituta y cobra una nueva valencia simbólica. Con esta serie de representaciones, en que la construcción del ideograma se basa en una insólita combinatoria de estereotipos, se problematiza la supuesta naturaleza tarada del extranjero a la par que se dejan entrever las ventajas que supone, para el progreso de la nación, su correcta integración en la nueva patria. Lo novedoso de estos personajes radica, entonces, en el cruce de discursividades que en ellos se produce, convirtiendo sus cuerpos teatrales en lugar de arraigo para las polémicas y los discursos en pugna fuera de las tablas.

Bibliografía

- Aisemberg, A. & M. de los Ángeles Sanz (1999): ‘La antinomia inmigrante/criollo en el teatro de tesis social’. In: O. Pellettieri (ed.) *Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna. 51–66.
- Amores Blanco de Pagella, A. (1965): *Nuevos temas en el teatro argentino: la influencia europea*. Buenos Aires: Huemul.
- Ansolabehere, P. (2011): *Literatura y anarquismo en Argentina (1879–1919)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Cané, M. (1899): *Expulsión de extranjeros. Apuntes*. Buenos Aires: Sarrailh.
- Clementi, H. (1984): *El miedo a la inmigración*. Buenos Aires: Editorial Leviatán.
- De Aldama Ordóñez, C. (2014): ‘Entre burlas y veras: lo sobrenatural como máscara del cocoliche argentino’. In: B. Greco & L. Pache (eds.) *Sobrenatural, fantástico y Metarreal. La perspectiva de América Latina*. España: Biblioteca Nueva. 131–138.
- De Veyga, F. (1938): *Degeneración y degenerados. Miseria, vicio y delito*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Discépolo, A. (1967): *Obras escogidas*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.
- Gacitúa Moyano, C. (1894): *Notas de filosofía penal. Sobre el anarquismo*. Córdoba: La Patria.
- Gacitúa Moyano, C. (1905): *La delincuencia argentina ante algunas cifras y teorías*. Córdoba: F. Domenici.

- Galasso, N. (1967): *Discépolo y su época*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.
- Galasso, N. (1986): *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*. Argentina: Ediciones del pensamiento nacional.
- Galasso, N. (2004): *Fratelanza. Enrique Santos Discépolo. El reverso de una biografía*. Buenos Aires: Colihue.
- Kaiser-Lenoir, C. (1977): *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. La Habana: Casa de las América.
- Giordano, C. (1981): 'Boedo y el tema social'. In: *Historia de la literatura argentina. Los proyectos de Vanguardia*. Tomo IV. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 57-70.
- Golluscio de Montoya, E. (1996): *Teatro y Folletines libertarios rioplatenses (1895-1910). Estudio y antología*. Ottawa: GIROL Books.
- Martel, J. (196?): *La bolsa*. Buenos Aires: Editorial Huemul.
- Mazziotti, N. (1989): Ideología libertaria en escenarios rioplatenses. *Espacio de Crítica de Investigación Teatral* 5: 65-71.
- Mertens, F. (1948): *Confidencias de un hombre de teatro (Medio siglo de vida escénica)*. Buenos Aires: Nos.
- Monner Sans, J. M. (1954): *Introducción al teatro del siglo XX*. Buenos Aires: Columba.
- Neglia, Erminio G. (1975): *Aspectos del teatro moderno hispanoamericano*. Bogotá: Librería Stella.
- Neglia, Erminio G. (1970): *Pirandello y la dramática rioplatense*. Firenze: Editore Valmartina.
- Nouzeilles, G. (2000): *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Ordaz, L. (1981): 'Armando Discépolo o el "grotesco criollo"'. In: *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 409-432.
- Ordaz, L. (1965): *Breve historia del teatro argentino. El grotesco criollo*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Partenio, F. (2008-2009): 'Románticos, fanáticos y peligrosos. La intervención estatal frente a la movilización obrera y el anarquismo en Buenos Aires, 1900-1910'. *Travesía* 10: 121-150.
- Pellettieri, O. (2002): *Historia del teatro argentino: la emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (1987): *Obra dramática de Osvaldo Discépolo. Volumen I*. Buenos Aires: Eudeba.
- Pellettieri, O. (1989): *Obra dramática de Armando Discépolo. Volumen II*. Buenos Aires: Eudeba.
- Pellettieri, O. (1996): *Obra dramática de Osvaldo Discépolo. Volumen III*. Buenos Aires: Galerna.
- Rouquié, A. (1981): *Poder militar y sociedad política en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Rusich, L. (1974): *El inmigrante italiano en la novela argentina del 80*. Madrid: Playor.
- Sáitza, S. (2000): 'Desde la butaca: Roberto Arlt, crítico teatral'. In: O. Pellettieri (ed.) *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Aires: Galerna. 111-125.
- Salessi, J. (1995): *Médicos, maricas y maleantes. Higiene, criminología, homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Suriano, J. (2001): *Anarquistas. Cultura y política en Buenos Aires, 1890-1910*. Buenos Aires: Manantial.

- Suriano, J. (1988): *Trabajadores, anarquismo y Estado represor: de la Ley de Residencia a la Ley de Defensa Social (1902-1910)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Talice, R. (1986): *Armando Discépolo*. Buenos Aires: A-Z Editora.
- Varela, G. (2005): *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós.
- Viñas, D. (1973): *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.