



Instituto Superior de Letras

Eduardo Mallea (A-1369)

Carrera:

Corrector literario especializado en textos académicos

**“Repletos de semillas, vestidos de hoja muerta”
Inmigración y desencanto en la obra de los hermanos
Discépolo**

Tutora: Prof. Adriana Santa Cruz

Autor: María Victoria Tonelli

Fecha de entrega: 18 de noviembre de 2014

Índice

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. DE SAMUEL TESLER A DEL SOLAR	3
1.1. VALORACIÓN DEL INMIGRANTE.....	3
1.2. NUEVA CONCEPCIÓN DEL INMIGRANTE	7
CAPÍTULO II: DEL PATIO A LA PIEZA DEL CONVENTILLO; DE BOEDO AL CENTRO DE LA CIUDAD	9
2.1. ARMANDO DISCÉPOLO.....	9
2.2. ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO.....	14
CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE LAS OBRAS: DEL “<i>FARE L’AMERICA</i>” AL CAMBALACHE.....	18
3.1. EL GROTESCO CRIOLLO.....	18
3.2. EL TANGO	29
3.3. LA CAÍDA DE LA MÁSCARA	41
CONCLUSIONES	46
BIBLIOGRAFÍA.....	49
1. CORPUS ANALIZADO	49
2. LIBROS	49
3. REVISTAS	52

*¿Con qué derecho definía yo a la Patria,
bajo un cielo en pañales
y un sol que todavía no ha entrado en la leyenda?
Los apisonadores de adoquines
escupieron la palma de sus manos:
en sus ojos de allende se borraba una costa
y en sus pies forasteros ya moría una danza.
“Ellos vienen del mar y no escuchan”, me dije.
“Llegan como el otoño, **repletos de semilla,
vestidos de hoja muerta**”.*
Yo venía del sur en caballos e idilios:
“La Patria es un dolor que aún no sabe su nombre”.

Leopoldo Marechal
“Didáctica de la Patria”

INTRODUCCIÓN

En un artículo originalmente publicado en *Hispanamérica* en 1980,¹ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo examinan las relaciones entre nacionalismo y cultura en el campo intelectual argentino del Centenario. En su trabajo proponen que la actividad literaria y propagandística de la Generación del 900 y la profesionalización del escritor son fenómenos autoimplicados, pues si bien la reacción nacionalista puede explicarse por el horizonte ideológico y la coyuntura histórica, se le atribuyó a la literatura y a los escritores un papel fundamental en la afirmación de la cuestión nacional y en el invento de una tradición.

Esta tradición, surgida de pensar la patria durante el primer Centenario, supuso la creación de nuevos mitos –en el sentido que le otorga Rollo May (1992), esto es, patrones narrativos que dan significado a nuestra existencia y unifican la sociedad– que sustituyeron a los anteriores. Específicamente, el mito del *Martín Fierro* como poema épico y el de su héroe, el gaucho, como expresión de la vida superior de la raza reemplazaron el “gobernar es poblar” forjado por el proyecto liberal.

Con este trabajo nos proponemos demostrar que así como la Generación del 900 dio cuenta del fracaso del mito postulado por Sarmiento y Alberdi y lo sustituyó por otro literario, los grotescos de Armando y los tangos de Enrique Santos Discépolo escenifican, desde la perspectiva del inmigrante, el desengaño del “*fare l’America*”, mito análogo y correspondiente al “gobernar es poblar”. El trabajo se centra en la comparación de ambos autores para verificar de qué modo cada uno de ellos expresa la contraparte de los mitos que sostenían el ideal del progreso argentino.

Hemos organizado la presentación de nuestro estudio en tres capítulos: en el primero, “De Samuel Tesler a Del Solar” –personajes marechalios que en el segundo libro de *Adán Buenosayres* se enredan en un debate acerca de nativos y extranjeros– expondremos un breve análisis histórico para analizar cómo se modificó la valoración del inmigrante en el pensamiento de la elite argentina.

¹ ALTAMIRANO, C.; SARLO, B. (1997). “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos” en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Ariel.

En el segundo capítulo –“Del patio a la pieza del conventillo y de Boedo al centro de la ciudad”– se abordarán los géneros literarios a través de los cuales se expresan los autores estudiados: se expondrá el estado de la cuestión del teatro porteño y de la música popular cuando Armando y Enrique ingresan en el campo intelectual, y se consignarán las innovaciones en cada uno de los casos.

Por último, en el tercer capítulo –“Del «fare l'América» al Cambalache”– analizaremos los textos literarios para establecer de qué modo las obras de ambos autores se complementan para desmontar el mito de un futuro de bonanza indefinida que trajo a los inmigrantes a una Argentina que los dejó “vestidos de hoja muerta”.

Al referirnos a la obra dramática de Armando Discépolo aludiremos exclusivamente a aquellas que se inscriben, de acuerdo con la clasificación de Ordaz (1987), dentro del género del grotesco criollo, del cual fue su creador: *Mateo, Stéfano, Relojero, Cremona* y *El organito* (compuesta junto con su hermano). Quedarán fuera de estudio las “obras de conflicto sentimental”, aquellas “donde se cuestionan estructuras mediante un desarrollo dramático” y las “piezas reideras”. Asimismo, de la obra poética de Enrique Santos Discépolo solo se considerarán los “tangos del desamparo social” (Pellettieri, 1976) o “tangos del orden moral” (Conde, 2003), a saber, “Qué vachaché”, “Yira yira”, “¿Qué sapa Señor?”, “Tormenta” y “Cambalache”.

CAPÍTULO I

DE SAMUEL TESLER A DEL SOLAR

1.1. VALORACIÓN DEL INMIGRANTE

Primero fue la exaltación de un gaucho que, según ustedes y a mí no me consta, haraganeó donde actualmente sudan los chacareros italianos. ¡Y ahora les da por calumniar a esa pobre gente del suburbio, complicándola en una triste literatura de compadritos y milongueros! (Samuel Tesler)
Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*

El desierto, poetizado por primera vez por Esteban Echeverría, no es una denominación meramente geográfica, sino también sociopolítica e ideología: el lugar antropológico de la barbarie. Esta, segundo término de la dicotomía sarmientina, representa la tradición proveniente de España, mientras que la civilización encarna la modernidad que llega de Europa a través de la inmigración. “El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes, se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son por lo general los límites incuestionables entre unas y otras provincias” (Sarmiento, 1962: 14).

La descripción geográfica que ocupa las primeras páginas del libro no es ociosa; por el contrario, de acuerdo con el determinismo mesológico de su autor, el ambiente crea modos de vida determinados. Las razas que conforman la población, producto del medio, son las categorías que explican los rasgos de la cultura argentina:

Las razas americanas viven en la ociosidad y se muestran incapaces, aun por compulsión, para dedicarse a un trabajo duro y seguido [...]; niños sucios cubiertos de harapos viven con una jauría de perros; los hombres tendidos por el suelo en la más completa inacción; el desaseo y la pobreza por todas partes, ranchos miserables por habitación y un aspecto general de barbarie y de incuria los hacen notables (15).

Consecuentemente, considera la inmigración europea como un elemento de orden y moralización, al que le asigna un rol civilizador; en efecto, “si hubiera un gobierno capaz de dirigir su movimiento, bastaría por sí sola a sanar en diez años no más todas las heridas que han hecho a la Patria los bandidos, desde Facundo hasta Rosas” (221).

Análoga idea sobre la función civilizadora del inmigrante tiene Juan Bautista Alberdi. En *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, opone dos épocas distintas: la era de los héroes, con sus obras de patriotismo y el odio a Europa, y la del buen sentido, que debía acometer la labor civilizadora y, por el contrario, bregar por la inmigración. Alberdi no desdeña ninguno de los objetivos, pero considera que los primeros, dominantes en aquella época, resultan, treinta años después, accesorios y anacrónicos. El odio a Europa, considerado en tiempos de la independencia un acto de lealtad, atenta después de Caseros contra la prosperidad del país:

Cada europeo que viene a nuestras playas nos trae más civilización en sus hábitos que luego comunica a nuestros habitantes que muchos libros de filosofía. Un hombre laborioso es el catecismo más edificante. ¿Queremos plantar y aclimatar en América la libertad inglesa, la cultura francesa, la laboriosidad del hombre de Europa y de Estados Unidos? Traigamos pedazos vivos de ellas en las costumbres de sus habitantes y radiquémoslas aquí (1922: 52).

La población es el fin y al mismo tiempo el medio del progreso de las naciones. Por eso en América, gobernar es poblar. No obstante, el motivo conductor de Alberdi no tiene solo un sentido físico de ocupación del espacio, sino que implica también un esfuerzo consciente, por parte de las elites que dirigieron la organización del país, de transformar la sociedad argentina a través de la inmigración masiva proveniente de los países más avanzados de Occidente:

El propósito principal y explícito de la inmigración no era solamente el de “poblar el desierto”, el de procurar habitantes para un inmenso territorio que en considerable extensión permanecía deshabitado o sólo poseía una bajísima densidad, sino y sobre todo, la de modificar sustancialmente la composición de su población. [...] La obra de la “organización nacional” sólo podía apoyarse en una renovación de la estructura social del país y, en particular, de su elemento dinámico principal, el elemento humano [...]. Era necesario “europeizar” a la población argentina, producir una “regeneración de razas”, según la expresión de Sarmiento [...] traer físicamente Europa a América, si se deseaba una transformación radical de la sociedad y de los hombres (Germani, 1962: 180).

Alberdi imprimió su obra en Valparaíso y envió ejemplares a Urquiza –quien se encontraba al frente del gobierno de la Confederación Argentina– a Sarmiento y a Mitre. No solo inspiró el pensamiento de los constituyentes reunidos en Santa Fe en 1853, sino que su espíritu estuvo presente en los medios empleados tanto por las tres presidencias constitucionales o fundacionales (1862-1880) para alcanzar el así entendido progreso

argentino como por los hombres de la Generación del Ochenta, que llevaron hasta sus últimas consecuencias los principios de la política civilizadora. Se fomentó, entonces, el ingreso de “hombres de buena voluntad que quisieran habitar el suelo argentino”, esto es, que poblaran nuestro desierto, que enseñaran hábitos a nuestros ociosos habitantes y que, a través de la fusión de razas, crearan un hombre nuevo, trabajador y práctico.

Entre 1881 y 1914 llegaron al país aproximadamente 4.200.000 personas provenientes, en primer lugar, de Italia (2.000.000), España (1.400.000), Francia (170.000) y Rusia (160.000), atraídas por la expansión de la frontera agropecuaria tras la Conquista del Desierto, el crecimiento de la red ferroviaria que generó actividades relacionadas y la construcción de infraestructura (puertos, ferrocarriles). Fernando Devoto distingue tres épocas: las migraciones tempranas, las de masas –que abordaremos en este trabajo– y las contemporáneas. Las dos primeras presentan características diferentes porque se producen en dos argentinas distintas: al comienzo se recibe el flujo inmigratorio con escasa población y un Estado y una sociedad débiles, mientras que las migraciones de masas encuentran como escenario un país cuyo gobierno busca regular, orientar y hasta limitar, pero en todos los casos arbitrar el proceso.

En efecto, pronto se comenzó a pensar que era necesaria una mayor intervención en la política inmigratoria para incentivar la llegada de aquellos extranjeros provenientes de la parte más avanzada de Europa, esto es, del norte de este continente en detrimento de los que procedían del Mediterráneo. Hacia fines de la década del ochenta, encontramos lo que Devoto identifica como un “primer conjunto de motivos en torno a la inmigración y la nación, la identidad, la nacionalidad”, los llamados “lugares de la memoria o símbolos identitarios”, destinados a construir una identidad nacional: política migratoria selectiva –cuyos pasajes subsidiados excluían formalmente a los italianos–, la educación pública y la nacionalización política de los inmigrantes (2003: 259).

No obstante, la discusión sobre la identidad y la integración de los inmigrantes no se vio plasmada en políticas concretas. El mito civilizador aún se mantenía en pie, solo cuestionado por la mirada menos entusiasta de quienes, como el mismo Sarmiento, se mostraban disconformes con la fisonomía que iba cobrando la Argentina con la inmigración que ellos mismos habían alentado. No habían llegado los míticos anglosajones, sino los que ellos consideraban los peores pueblos: españoles, italianos, árabes, judíos. Y entonces,

quien había sentido “compasión y vergüenza” al comparar las poblaciones nativas con las colonias alemanas o escocesas bucólicamente descriptas –“las casitas son pintadas; el frente de la casa siempre aseado, adornado de flores y arbustillos graciosos; el amueblado, sencillo pero completo; la vajilla, de cobre o de estaño, reluciendo siempre, y los habitantes, en un movimiento y acción continuos” (Sarmiento, 1962: 15)– se escandalizaba de la gran autonomía que gozaban estos establecimientos. Paradójicamente, propuso como ejemplo a España, paradigma del atraso en el *Facundo*, porque este país “echaba los cimientos de las ciudades y de pueblos, mientras nosotros, suprimiendo toda forma de gobierno, estamos manteniendo el orden á nuestras expensas, de labranzas que ejecutan extraños, extranjeros, industriales ó inquilinos sin campanario ni comuna, sin sociedad ni régimen propio” (Sarmiento, 1900: 49). Asimismo, arremetió contra las llamadas “escuelas italianas”, que procuraban educar italianamente a sus alumnos:

No son argentinos; se educan para extranjeros. Debe, pues, exigírseles á sus padres una declaración formal de que es su ánimo que sus hijos no sean jamás argentinos, y sean por nuestras leyes tenidos en la condición de extranjeros. Debe llevarse un registro de los matriculados en esas escuelas italianas, para hacer constar la inhabilidad para ejercer empleo alguno (72).

Alberdi, en la obra que el mismo Sarmiento había definido como “el Decálogo argentino, la bandera de todos los hombres de corazón”, sostenía:

No temáis tampoco que la nacionalidad se comprometa por la acumulación de extranjeros, ni que desaparezca el tipo nacional. Este temor es estrecho y preocupado [...]. El pueblo inglés ha sido el pueblo más conquistado de cuantos existen; todas las naciones han pisado su suelo y mezclado en él su sangre y su raza. Es producto de un cruzamiento infinito de castas; por eso justamente el inglés es el más perfecto de los hombres [...]. No temáis, pues, la confusión de razas y de lenguas. De la Babel, del caos, saldrá algún día brillante y nítida la nacionalidad sudamericana (1922: 61),

Sin embargo, a pesar de este pronóstico, años después Sarmiento publicó en *El Diario* un artículo titulado elocuentemente “La Babel de las banderas”:

Pero ya son sesenta y tres millones los habitantes y serán luego cien millones, ¿dónde quieren que se metan cuantos inmigrantes que necesiten salir de Europa para mejorar su fortuna? [...]. Nótase por los cuadros estadísticos, que la emigración aumenta por año, y que nos tapaná, echando capa sobre capa este sedimento humano que deja la corriente de emigración. Entonces se trata de darles tal colocación que no se lleven por delante lo que existe, que no se sustituyan á la población nativa, que entren á formar parte del estado de manera que no se absorban con el número el Estado mismo (1900: 300).

1.2. NUEVA CONCEPCIÓN DEL INMIGRANTE

La devoción al recuerdo de las cosas nativas –tartamudeó Del Solar, pálido como la muerte– es lo único que nos va quedando a los criollos, desde que la ola extranjera nos invadió el país. [...] No es verdad que la ola extranjera nos metió en la línea del progreso. En cambio, nos ha destruido la forma tradicional del país: ¡nos ha tentado y corrompido!

Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*

Con motivo de la celebración del Centenario, surgió una nueva instancia de reflexión sobre la identidad argentina que continuó la línea de los temas planteados en la década del ochenta, aunque desde otra perspectiva: los laboriosos y civilizadores inmigrantes que traerían consigo el progreso eran vistos como potencialmente peligrosos. Las huelgas, estimuladas más por la situación política y económica que por las ideas anarquistas y socialistas que traían los contingentes inmigratorios, no fueron interpretadas como reivindicaciones obreras dentro de un conflicto de clases, sino como una contienda entre nativos y extranjeros, movidos estos últimos por el deseo de desintegrar la sociedad que los había recibido. Como explica José Luis Romero:

Se comenzó a hablar de doctrinas exóticas y maléficas; el coro de elogios convencionales que solía oírse alrededor del tema de los inmigrantes que venían a labrar la fértil tierra argentina comenzó a apagarse por los recelos que suscitaba la “mala inmigración”, los extranjeros desagradecidos que organizan huelgas y difundían doctrinas socialistas o anarquistas (1965: 66).

Esto se tradujo, en el plano jurídico, en la Ley de Residencia (1902) y en la Ley de Defensa Social (1910), que permitían expulsar o impedir la entrada a cualquier extranjero considerado peligroso, que comprometiera la seguridad nacional o perturbara el orden público; en el plano ideológico, en la revisión del concepto de democracia y en el nacionalismo, configurado de acuerdo con las ideas políticas contrarrevolucionarias en Europa. Culturalmente, la inquietud por la identidad nacional condujo a la invención de otra tradición que se oponía al mito liberal de civilización y barbarie, y cuestionaba la función civilizadora atribuida por este a la inmigración. El nuevo mito reivindicaba la barbarie de la dicotomía sarmientina y a su protagonista, el gaucho.

En la búsqueda de una tradición nacional, la literatura tuvo un papel preponderante. En efecto, el mito de identificación colectiva fue fundamentalmente literario y le correspondió a Leopoldo Lugones, en las conferencias dictadas en el teatro Odeón en 1913

y reunidas luego bajo el título de *El payador*, descubrirlo: *Martín Fierro* fue por primera vez considerado un poema épico, y el gaucho, su héroe, el representante y la más alta expresión de la vida superior de la raza. Lugones idealiza al gaucho como héroe civilizador,² prototipo del argentino actual³ y “elemento precioso de la nacionalidad” (1979: 55), que personifica la tradición y se convierte en mito nacional. “El gaucho, el desierto, la carreta ya no son los representantes de una realidad «bárbara» que hay que dejar atrás en la marcha hacia la «civilización», sino los símbolos con los que se trama una tradición nacional que el «progreso» amenaza disolver” (Altamirano y Sarlo, 1997: 95). Así lo expresaba el propio Lugones:

Pospuesto al inmigrante que valorizaba para la burguesía los ecos latentes de riqueza, fue paria en su tierra, porque los dominadores no quisieron reconocerle jamás el derecho a ella. Olvidaron que mientras *el otro era tan sólo un conquistador de la fortuna* [...]. No vieron lo que había de justo en sus reacciones contra *el gringo industrial y avaro* [el destacado es nuestro], o contra la detestable autoridad de la campaña (1979: 61).

Dicho de otro modo, se defiende una tradición cuando esta ya ha perecido; el Otro ya no es el criollo o el gaucho, sino el inmigrante.

² “Lo único que podía contener con eficacia a la barbarie era un elemento que participando como ella de las ventajas locales, llevara consigo el estímulo de la civilización. Y este es el gaucho, producto pintoresco de aquel mismo conflicto” (Lugones, 1979: 41).

³ “Nuestras mejores prendas familiares, como ser el extremado amor al hijo; el fondo contradictorio y romántico de nuestro carácter; la sensibilidad musical, tan curiosa a primera vista en un país donde la estética suele pasar por elemento despreciable; la fidelidad de nuestras mujeres; la importancia que damos al valor; la jactancia, la inconstancia, la falta de escrúpulos para adquirir, la prodigalidad, constituyen rasgos peculiares del tipo gaucho. No somos gauchos, sin duda; pero ese producto del ambiente contenía en potencia al argentino de hoy, tan diferente bajo la apariencia confusa producida por el cruzamiento actual. Cuando esta confusión acabe, aquellos rasgos resaltarán todavía, adquiriendo entonces, una importancia fundamental el poema que los tipifica, al faltarles toda encarnación viviente” (50).

CAPÍTULO II

DEL PATIO A LA PIEZA DEL CONVENTILLO; DE BOEDO AL CENTRO DE LA CIUDAD

2.1. ARMANDO DISCÉPOLO

Cuando a los veintitrés años Armando Discépolo ingresó en el campo intelectual porteño, se insertó en el sistema teatral del Centenario, culto y de temática social, cuyo principal exponente, Florencio Sánchez, desarrollaba un drama de ideas destinado a probar una tesis realista que denunciara el sistema político. Pellettieri reconoce en esta primera etapa “más que realizaciones de valor –exceptuando *Mateo*– una voluntad artística, un deseo de concretar una verdadera obra dramática” (1987: 26), una “reescritura de convenciones y [...] de sus tópicos fundamentales, especialmente en lo relativo a la temática social” (34). Si bien no podía concretar una poética dentro del sistema culto, el teorizador valora estos primeros textos no solo porque muestran una búsqueda y reflejan el paradigma de un momento del teatro argentino, sino porque ya se vislumbran en ellos algunas características estéticas e ideológicas de las obras posteriores que consideraremos en este trabajo, a saber: la realidad marginal del país, la problematizada ciudad de principios de siglo como referente y el personaje derrotado, precursor del antihéroe grotesco. El mencionado crítico advierte la distancia entre los textos iniciales (1910 a 1916) y el grotesco posterior, del que los separa “un abismo estético” (43): en aquellos “no está el esbozo del grotesco; es poco, demasiado poco. No está en las primeras obras el germen de *Mateo*. Hay que buscar por otro lado” (43).

En un estudio posterior, Pellettieri demuestra que Armado Discépolo se enriqueció a través de las obras en colaboración con De Rosa y Folco dentro de la estética del sainete, género que lo condujo a la génesis del grotesco criollo. En esta etapa de transición, aquellas obras menores, populares, marginales, opuestas al sistema culto de la estética anterior, explicarían el abismo entre los textos escritos dentro del campo intelectual del Centenario y el grotesco criollo, porque en ellos puede verificarse un “banco o depósito de

procedimientos” (1989: 32) utilizados por Armando en su período canónico, como el monólogo retórico y el enfrentamiento generacional:

Sí dialogan *El movimiento continuo* (1916) en colaboración con De Rosa y Folco o *Mustafá* (1921) en colaboración con De Rosa, con *Mateo* y otros grotescos. Pertenecen a una misma área sintáctica. Con Folco especialmente y con De Rosa, Discépolo descubre las posibilidades estéticas del sainete y de la comedia asainetada, aprende a apreciar la poderosa teatralidad tan peculiar basada en lo sentimental, modelada por lo cómico (44).

El sainete es un género germinal dentro del teatro argentino, cuyo origen puede encontrarse en *El amor de la estanciera* y en la gauchesca primitiva. Hacia 1890 aparece lo que se denomina sainete criollo, resultado de la amalgama entre el modelo –sainete español– y la coyuntura histórico-cultural –el proyecto liberal, la inmigración, las tensiones sociales de la ciudad nueva–. Pellettieri lo define como:

Una obra predominantemente breve, con personajes típicos, en su mayoría caricaturescos –una parodia al costumbrismo– de desarrollo entre jocoso y sentimental, con un conflicto concreto, transparente, con una serie de detalles materiales que casi siempre desembocan en una crítica al contexto social inmediato y con un nivel de lengua peculiar de las clases populares (1994b: 28).

“Texto de la inmigración por antonomasia”, lo llama Ordaz (1987), porque captó espacios y personajes típicos, una suerte de *commedia de ll arte* porteña: el tano, el gallego, el turco, el judío, el compadrito orillero. Distingue dos líneas: el zarzuelismo criollo –que refleja jocosamente tipos del espacio popular y fue representado por Nemesio Trejo– y una segunda corriente que se destaca por su contenido dramático. En esta se ubica Carlos Mauricio Pacheco, quien advertía que los conflictos y enfrentamientos producidos en nuestro medio por estos personajes típicos eran más complejos que los que se desenvolvían en España, de donde provenía el modelo del género; por este motivo, si bien comparte con la primera corriente los espacios y los tipos, comienza a entrever la realidad miserable que vivía el inmigrante y a esbozar individualidades: se pasa del tipo ridículo y risible al personaje, a un ser en conflicto que lo expresa y lo define.

En efecto, esta evolución del género que culmina en uno nuevo, el grotesco criollo, es posible gracias a las características del sainete criollo, que lo distinguen de su modelo español. Este último se conformaba con “enredos risueños que exponían costumbres y

modas, burlándose de las diferencias sociales y lugareñas”, mientras que el sainete criollo “se cargó de tinta oscura y (...) en lugar del regocijo español prefirieron un humorismo acre, muchas veces sobre espinosos contrastes temáticos; avanzó así la tendencia que reduce lo cómico y reitera lo sombrío” (Ghiano, 1965: 20).

En la misma línea, Pellettieri considera a *Los disfrazados* (1906), de Carlos Mauricio Pacheco, una prefiguración del grotesco criollo, porque el universo en conflicto que presenta, lejos del conformismo y la armonía de los sainetes, invita a una reflexión del receptor. En su última obra (2008), se opone a la visión que ha prevalecido en nuestra historiografía sobre el sainete –para muchos, la “oveja negra” del teatro argentino– y ofrece otra distinta: lo considera el origen del teatro nacional. Siguiendo las fases propuestas por Tinianov para la formación de un sistema teatral, Pellettieri distingue tres momentos en la evolución del sainete criollo: 1) sainete como pura fiesta⁴ (se constituye el sistema teatral); 2) sainete tragicómico⁵ (se establece el canon y una serie de reglas obligatorias); 3) grotesco criollo⁶ (los epígonos del género coinciden con la emergencia de uno nuevo). Según el autor, esta transición del sainete al grotesco criollo responde a una evolución de las formas y de los procedimientos, en particular, del principio constructivo: de lo melodramático del sainete como pura fiesta se pasó a una alternancia entre lo trágico y lo caricaturesco; finalmente, en el grotesco criollo, se produce una fusión entre los elementos alternados en la fase anterior.

⁴ “Este tipo de sainete estaba destinado a divertir, a producir en el público una identificación asociativa. Se buscaba borrar «la cuarta pared», los límites entre el espectador y la escena [...]. En la parte final, el público participaba de la escena subiendo al escenario a cantar y bailar, produciéndose, entonces, una verdadera unidad entre público y escena” (Pellettieri, 2008: 14).

⁵ “Comienza a desvanecerse el ámbito festival de la vida, el conventillo abuenado y el pacto de armonía [...]; se produce un pasaje de la felicidad a la desgracia, a la vergüenza social y se perciben los problemas de adaptación al entorno [...]. Ya no se buscaba solamente divertir, sino también «hacer pensar». Aparece un personaje con problemas existenciales y enfrentando a su entorno, a la sociedad mercantilizada. Constituye la fase del sainete en la que se establecen sus reglas” (15).

⁶ “Es en la tercera versión en la que aparece una forma nueva. Toda tercera versión de un género es, a su vez, la primera versión del siguiente. Esta reversión de la forma secundaria implica un alejamiento de lo convencional” (2008: 42).

También Wolfgang Kayser, en una obra insoslayable para el estudio del grotesco,⁷ señala la coexistencia de dos elementos antagónicos, lo trágico y lo cómico, como una de sus características:

Al comienzo nos reímos todavía [...] pero al volverse cada más tensa la atmósfera, nuestra sonrisa franca se ha ido convirtiendo, paulatinamente, en angustiosa, para desaparecer del todo al final. Hemos llegado a sentirnos perplejos: con respecto a los fracasos, especialmente, no sabemos cómo interpretarlos. Ahí no hay comicidad ni sátira, pero tampoco hay un aspecto trágico (1964: 14).

Desde una perspectiva menos sincrónica que posterga los procedimientos y estructuras teatrales para atenerse a las circunstancias históricas y al campo intelectual en el que estas obras fueron producidas, David Viñas explica el surgimiento del grotesco criollo como la interiorización del sainete, cuya escenografía se desplaza del patio a la habitación del conventillo, y como la encarnación literaria del fracaso del proyecto liberal:

El tránsito del sainete al grotesco, por lo tanto, es el síntoma teatral de la crisis de un código. El grotesco dice lo que el proceso inmigratorio no formula por ser un “un sufrimiento sin voz”. ¿No denuncia acaso los límites concretos del fracaso liberal? Lo afirmativo ya se dio: el grotesco como caricatura del orden liberal. De ahí que lo esencial del teatro de Armando Discépolo sea, precisamente, su significación como comentario dramático del fracaso liberal verificado en las insuperables contradicciones vividas en los años del yrigoyenismo (1997: 83).

Asimismo, define el grotesco como la izquierda concreta de Boedo, como la expresión artística de una cultura nacional a la cual este grupo no pudo llegar: frente a los juegos literarios exquisitos de Florida, Boedo presentó una literatura influida por la militancia política subordinada a una izquierda abstracta, esquemática, impregnada de un didactismo populista y al margen del movimiento de masas de la época (el yrigoyenismo). De este modo, la frustración de los inmigrantes no aparece en ninguno de los dos grupos antagónicos:

Porque si en ese período el “floridismo” no pasa de vanguardia modernista y si Boedo se contrae por el mecanismo recurrente de la izquierda tradicional, el grotesco resulta la izquierda concreta de Boedo: no sólo por la toma de “inconciencia colectiva” a través de la conciencia individual de Armando

⁷ El autor busca ofrecer una definición de grotesco en el lapso comprendido entre el siglo XV y el XX, y un concepto atemporal de grotesco que se corresponda con las manifestaciones que en el transcurso del tiempo fueron designadas con ese término. Analiza los siguientes motivos: el distanciamiento, la locura, lo absurdo, lo monstruoso (el mundo deforme), los instrumentos de destrucción, los poderes ocultos.

Discépolo, sino por expresar la más profunda y válida expresión literaria del fracaso de la inmigración propuesto por el liberalismo y que llega a sus límites de conciencia posible hacia 1930 (93).

También Galasso asocia este nuevo género a la frustración del inmigrante:

De modo tal que si en el sainete se encuentran las diversas colectividades mezclándose en la Babel del patio del conventillo, el grotesco va aún más allá, y a través de la anécdota, donde todavía pervive lo cómico, termina por mostrar la humillación, el fracaso, el desamparo, es decir, el drama de quien ha visto despedazados sus sueños (Galasso y Dimov, 2004: 20).

Por su parte, Ordaz (1987) y Ghiano (1965) encuentran en las piezas estrenadas en Italia en las primeras décadas del XX el modelo para el grotesco criollo, que habría surgido de la amalgama entre el grotesco pirandelliano (en particular, de su noción de humorismo⁸) y el sainete. No sería, entonces, el resultado de la influencia europea, sino de la intertextualidad. El primero de los teorizadores mencionados destaca que si bien Luigi Chiarelli inició el grotesco en el teatro italiano con *La máscara y el rostro* (1916), fue Luigi Pirandello quien fijó el género un año después con *El gorro de cascabeles*. En efecto, el grotesco criollo se asemeja más al humorismo pirandelliano que al grotesco estético, porque mientras en este último lo extraño aparece en forma de animales o monstruos fantásticos, en el grotesco la deformación se produce en el hombre mismo.

No obstante, Pellettieri (1994a) establece los límites de la influencia italiana: estudia dos obras de Discépolo: *Muñeca* (1924) –texto inscripto dentro de la textualidad pirandelliana– y Stéfano (1928) –grotesco criollo en su período canónico–. De la comparación de ambas se desprende que la incidencia del grotesco italiano en el teatro nacional en general y en el grotesco criollo en particular se verifica solo en el plano semántico –relativismo, la imposibilidad del protagonista de conocerse a sí mismo, la tensión, no resuelta hasta el desenlace, entre lo trágico y lo cómico– pero no en el nivel de la acción, la intriga y el discurso. Asimismo, mientras el grotesco italiano quedó opacado

⁸ Esta vinculación entre el grotesco y el humorismo es dada por el propio Pirandello en su obra homónima y por su prologuista, Monner Sans: “Si con la designación de grotesco quiere individualizarse una especie diversa de otras anteriores [...] su principal rasgo definido consiste en la simultaneidad de lo trágico y lo cómico. Simultaneidad importa fusión. Y esta fusión es el rasgo definidor del humorismo para Pirandello” (Pirandello, 1994: 17). También Faillace: “El humorismo es el concepto que más aproxima a Pirandello al grotesco. El ensayo *El humorismo* es, a nuestro modo de ver, la interpretación personal de Pirandello de la categoría estética de lo grotesco” (1989: 35). “El humorismo propuesto por Pirandello tiene más puntos de contacto con lo grotesco que con el humorismo tomado en el significado tradicional del término” (41).

por el expresionismo, corriente dramática alemana que se convertiría en la más relevante de la posguerra, en la Argentina tuvo un período valioso con las obras de su creador y mayor exponente: Armando Discépolo.

2.2. ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO

El tango también está relacionado con la inmigración y el teatro. En un contexto donde el elemento inmigratorio no sufrió un proceso de asimilación de tipo tradicional, esto es, una sociedad homogénea que recibe a grupos externos que deben adaptarse a un conjunto de normas preexistentes y a una identidad cultural definida, la cultura popular desempeñó un papel decisivo para la aculturación. Por cultura popular entendemos “aquellos sistemas de comunicación simbólico-expresiva surgidos en el seno de una sociedad de crecimiento urbano e industrial y que reflejan en códigos específicos la problemática de los sectores económicamente menos privilegiados de la sociedad”; estos fueron “espacios culturalmente más ricos y dinámicos que los estrictamente institucionalizados” porque supieron expresar “las inquietudes, tensiones y expectativas del sector emergente que busca movilidad [...] y expresa sus anhelos, sus fracasos y sus valores esenciales” (Pujol, 1991: 10). Como explica Noemí Ulla, conforme las colectividades se fueron despersonalizando, el tango “fue un elemento interrelacionante de las híbridas canciones que espontáneamente entonaban italiano y españoles” (Ulla, 1967: 11) porque sintetizaba los mismos sentimientos de nostalgia, desarraigo y marginación. Siguiendo la distinción de Menéndez Pidal entre poesía tradicional y poesía popular, Pellettieri considera que la poesía del tango es la única poesía popular de Buenos Aires.⁹

Tampoco es posible escindir el tango del género teatral: en primer lugar, el autor que consideramos se formó junto a su hermano Armando –quien lo crió con su esposa,

⁹ Poesía popular y poesía tradicional son, para Menéndez Pidal, dos grados sucesivos de divulgación: toda poesía tradicional comenzó siendo popular, es decir, en el primero la gente repite la obra de un autor contemporáneo mientras que en el segundo se convierte en patrimonio de toda la comunidad como obra colectiva. “La llamada poesía de tango, que yo considero la única poesía popular de Buenos Aires, entraría dentro de lo que Menéndez Pidal considera «poesía popular», ya que es imposible que en nuestra sociedad existe la poesía «tradicional», dada, entre otras cosas, su modernidad. Es poesía popular porque es creación de un autor [...] que interpreta el sentir colectivo y cuya obra el pueblo repite con variantes escasas” (Pellettieri, 1976: 34).

Teresa de Rosa, cuando murieron sus padres— y antes que compositor de tangos fue dramaturgo y actor. Debutó como tal en 1908 sobre el escenario de la Casa Suiza de la calle Rodríguez Peña y en 1918 estrenó su primera obra, *Los duendes*, en colaboración con Mario Folco. Hasta 1925 alternó entre sus desempeños como actor y como escritor dramático, y ese mismo año compuso, junto con su hermano, *El organito*. Antes de producir su primer tango ya había escrito, solo o en colaboración, seis piezas teatrales. En segundo lugar, el primer tango con letra, “Mi noche triste” —con versos de Pascual Contursi sobre una música preexistente de Samuel Castriota— fue introducido en las representaciones del sainete *Los dientes del perro*. Por último, los tangos de Enrique Santos Discépolo son esencialmente dramáticos: Galasso los define como “pequeñas escenas teatrales, con personajes, con las voces populares que se escuchan en las calles y que luego se escuchan en los sainetes” (Galasso y Dimov, 2004: 177), y Pelletieri atribuye la capacidad del autor de no caer en la mera retórica del dolor, precisamente, a su dramatización creciente: “Consigue crear un clima conmovedor, opresor, donde la profundización de los sentimientos y situaciones no aparece forzada [...]. No en vano el autor era un hombre de teatro (Pellettieri, 1976: 112).

“El imperio del tango fue la Boca”, afirma Cadícamo en su tango “Tres amigos”. En efecto, allí se encontraban el Café Royal, el Café Concert, El Edén, La Marina. Pero conforme el tango se *deslupaniza* y se consagra en París, que dirige la cultura nacional, abandona los barrios de la Boca, Boedo, Barracas, San Telmo, Villa Crespo, y se desplaza al centro de la ciudad:

A pesar de las acrobacias realizadas por la oposición para resistirse a la expresión popular que va ganando terreno, música y letra se imponen. Un hecho más que significativo: las resistencias van declinando cuando París da el visto bueno. Los ataques han barajado fundamentos de diverso orden, viciados por los últimos resortes de la cultura liberal, hija del europeísmo y detentadora del poder. Se impugna el tango por el baile, por identificarlo con el suburbio, el compadrito, lo guarango, por enturbiar la conciencia, por significar aquello que a la oligarquía porteña le recuerda demasiado que Buenos Aires es también una ciudad de inmigrantes y de nativos que se hacían en verdaderas conejeras humanas y que poseen la facultad de expresarse con modo propio, en letras de originalidad e intransferible pertenencia (Ulla, 1967: 32).

Le corresponde a Pascual Contursi el mérito de haber sido el primer letrista del tango-canción y haberle conferido a este un sumario argumento, personajes y escenografía.

Añaden Ferrer y Sierra (2004) otra innovación: la incorporación de un vocabulario propio, el léxico popular de la ciudad, sus términos, giros y expresiones lunfardescas. Y Noemí Ulla (1967), el descubrimiento de dos temas fundamentales del tango: el del amuro, con “Mi noche triste”, y el de la chica que abandona el arrabal por el cabaret (“Flor de Fango”). Las corrientes poéticas posteriores conservaban el sello impreso por Pascual Contursi, “lo subjetivamente sentimental, lo pintorescamente descriptivo, lo burlescamente lunfardesco y lo directamente hilarante” (Ferrer y Sierra, 2004: 67) cuando hizo su aparición Enrique Santos Discépolo.

Con él, no solo el tratamiento de las cuestiones proverbialmente plasmadas en el tango fue novedoso, sino también la incorporación de asuntos desconocidos, que podríamos resumir en dos: el “hombre corriente de Corrientes y Esmeralda”, al decir de Ferrer y Sierra, y la crónica de la Década Infame. Antes de Enrique, los temas, escenarios y personajes se escogían, en consonancia con la ubicación social del tango, entre el arrabal, el barrio proletario o el cabaret; por las letras de aquellos tangos desfilaban personajes de la bohemia, de la noche, del barrio obrero. Con Discépolo hace su incursión el hombre común:

Sacó el tango del ámbito del cabaret para ponerlo en la calle [...]. Durante muchos años se cantaba a los milongueras manteniendo un espacio ceñido al mundo del cabaret, Discépolo abre otras puertas. Ya no es la noche la dominante en la letra de tango, es la calle y la vida en la calle la que entre en su discurso (Ulla, 1987: 58).

De la misma manera en que Roberto Arlt se convierte en cronista del hombre de Corrientes y Esmeralda y Raúl Scalabrini es su meditador, se erige en su poeta Enrique Santos Discépolo. La extraordinaria resonancia de las aguafuertes de Arlt, semejante y contemporánea a la consagradoria divulgación de los tangos de Discépolín, es la evidencia de aquella mística necesidad de autocontemplación en torno de la cual gira el mundo afectivo, anímico y espiritual del porteño del treinta. Arlt y Discépolo son [...] encarnaciones del “hombre que está solo y espera”. Dos extraños diputados sin fueros parlamentarios [...] pero elegidos instintivamente por la ciudad para gritar su tragedia en nombre de ese millón de hombres que están solos y esperan (Ferrer y Sierra, 2004: 87).

También se atribuye a Enrique Santos Discépolo el haber sido el cronista de la década del treinta: ya no es el hombre traicionado o la piba encandilada por las luces del centro el objeto del tango, sino el estado social de grandes sectores de la población de las primeras décadas del siglo. Pellettieri encuentra un antecedente en Celedonio Flores, en cuanto que es él “el primer poeta comprometido –en la medida que ya no los va a sentir

como lejanos– de nuestros barrios pobres” (Pellettieri, 1976: 50). Tal vez sea Galasso quien destaque con más insistencia este aspecto, pues atribuye su falta de participación activa en la segunda época de oro del tango precisamente al fin de la Década Infame:

Pareciera que el gran poeta testimonial de la Década Infame se fuera apagando a medida que el tenebroso período llega a su fin. Sus obras gotean más lentamente: apenas una por años. Y de sus versos va desapareciendo la temática social para dar paso a la poesía intimista. La capacidad creadora de Discépolo parece adormecerse en ese momento histórico de transición, cuando el escenario político social no tiene fuerza para alimentar versos como Yira...yira o Cambalache” (Galasso 2004: 129).

Otros autores acentúan aspectos más filosóficos: Pujol (2006) advierte que Discépolo introduce en el universo del tango el tópico de la soledad, tema moderno por antonomasia, desde una perspectiva que une los planteos existenciales y metafísicos con el contexto histórico. Y Lara (1981) destaca el “fundamento metafísico” que aparece en la crítica de la sociedad contemporánea.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE LAS OBRAS: DEL “*FARE L’AMERICA*” AL CAMBALACHE

3.1. EL GROTESCO CRIOLLO

El sainete y el grotesco criollo, expresiones dramáticas de la etapa inmigratoria, se diferencian, entre otros aspectos, en el trazado de los personajes: en el grotesco criollo, el inmigrante ya no es un estereotipo cómico, sino que se convierte en personaje. Los inmigrantes son ubicuos: siempre ha habido hombres que se desplazan de un lugar a otro movidos por la miseria, el espíritu de aventura o el afán de progreso. Por este motivo, restringiremos el concepto a la definición propuesta por Fernando Devoto: “europeos más o menos pobres, campesinos, varones, mayoritariamente analfabetos, que arribaban a nuestro país para «hacer la América», en su propia perspectiva, y para poblar el desierto, en la perspectiva de las elites argentinas” (2003: 21).

El mundo presentado por Discépolo está poblado de familias de inmigrantes, fundamentalmente de procedencia italiana: Miguel, el cochero de *Mateo*, y su esposa son italianos, pues así lo evidencia el cocoliche; Narigueta lo llama “gringo” y Loro hace referencia a un supuesto asesinato que Miguel habría cometido en Italia. Los padres de Stéfano (de la obra homónima) y él mismo son italianos, más precisamente de Nápoles, tierra que Alfonso evoca y describe con nostalgia. Por su parte, *Relojero* presenta dos familias descendientes de inmigrantes –ya no está presente el cocoliche en los idiolectos de los personajes– y de clase media –Daniel es dueño de la casa y del taller, y Lito asistió a la universidad–. Una de las dos generaciones que conviven en *El organito* es italiana: Saverio amenaza a Mamma Mía con dejarlo en la puerta de una iglesia, donde su yerno pedía limosna cuando llegó de Italia con Anyulina. Finalmente, en el conventillo donde vive Cremona habitan inmigrantes de distintas colectividades: españoles, griegos, italianos. El origen del protagonista, que a diferencia de los otros grotescos se presenta solo y sin familia, es incierto: únicamente se sabe que fue marinero y que a causa de esta profesión conoció Malta, Constantinopla, Barcelona y Génova. Asimismo, el único episodio de su

pasado que se da a conocer es contado por él en tercera persona (“conocí a uno que quiso tanto que cuando supo que ella quería en vez a otro... se lo fue a buscar, los juntó... y se quedó para siempre solo”), y es Silvestre quien atribuye a Cremona aquel noble acto.

Los grotescos analizados no son dramas de situación, sino de personajes: Stéfano, Mateo, Cremona, Relojero (epíteto que alude a Daniel) hacen avanzar la acción, y los sucesos de la obra constituyen las distintas fases de sus problemas, pues a diferencia del sainete, el grotesco no presenta episodios secundarios. Excepto en *El organito*, el título de la obra coincide con el nombre del padre, que se caracteriza por su “reverencia a la institución familiar” (Ghiano, 1965: 26). Susana Marco los llama “voluntaristas de la apariencia”, pues sus asertos básicos son “querer es poder” y “hacer la América”, presentado este último como una ilusión.

De acuerdo con Jean Servier (1996), la utopía se encuentra necesariamente vinculada a momentos históricos determinados, frente a los cuales el hombre se halla embargado por un sentimiento de abandono de la civilización. La fantasía se presenta, de este modo, como una suerte de evasión compensatoria, el viaje a una comunidad organizada de acuerdo con principios más perfectos que los de la sociedad del que la crea. Platón imaginó su República rural alejada de todo comercio cuando ocurría la expansión ateniense, y Tomás Moro describió la tolerancia de los utopianos en un momento de persecución religiosa de la que más tarde sería víctima. Análogamente, América (escasamente poblada, con enormes extensiones de tierras) constituía una promesa, una utopía para los inmigrantes del Viejo Mundo, campesinos de una Europa aceleradamente industrializada que liberaba una gran masa de mano obra que ni el desarrollo industrial ni las unidades productivas agrarias alcanzaban a absorber.

No obstante, el desengaño de las expectativas que los trajeron a América convirtió a los “voluntaristas de la apariencia” en “voluntaristas desventurados” (Marco et al, 1974: 182), características que pueden identificarse con las dos fases del movimiento migratorio que distingue Bourdó (1977): durante la primera (1860-1890) se estimuló abiertamente la inmigración, requerida para lograr los proyectos del ideario liberal, y el ofrecimiento de

campos, motivación para atraer a los campesinos europeos.¹⁰ A partir de 1890, la situación se revirtió: las tierras repartidas a los soldados veteranos de Roca en pago por la Campaña del Desierto, malvendidas a especuladores y compañías extranjeras, y la valorización de los terrenos por la aparición de los ferrocarriles, contribuyeron a que continuara vigente el mecanismo de acceso a la tierra que favorecía la formación de grandes latifundios, conformados desde el régimen enfiteútico de Rivadavia. El acceso a la tierra, facilitado en un primer momento, fue obstaculizado. Solo una minoría pudo arraigarse de manera estable en el campo. La mayoría, a pesar de declarar que su ocupación era la agricultura, se concentró en la zona metropolitana de Buenos Aires, a cuya extraordinaria expansión las oleadas de personas contribuyeron de manera decisiva; esto significa que la inmigración no solo implicó un cambio de ocupación, sino un paso del campo a la ciudad. La inmigración fue un fenómeno esencialmente urbano.¹¹ “Se propusieron poblar el desierto, pero no modificaron la estructura agraria de la que eran principales beneficiarios. Deseaban integrar a los inmigrantes, pero no compartir el poder con ellos”. Así resume Germani (1962: 205) la contradicción que condujo al fin del mito de nativos e inmigrantes: los civilizadores europeos que traerían consigo el progreso comprometían, para los primeros, el espíritu nacional; la Nación, para los segundos, se volvió una cacoutopía.

Los grotescos analizados escenifican la frustración y el fracaso del inmigrante ante la Argentina real, la de los conventillos hacinados y el trabajo padecido como una alienación. Cuando comienza la obra, Stéfano le confiesa a Alfonso que la ilusión por la que viajó a América y por la que arrastró también a sus padres –quienes por seguirlo vendieron la casa, la viña, los animales y atravesaron el mar– era, en realidad, una mariposa

¹⁰ El mismo año de la sanción de la Constitución, se fundaron las primeras colonias en Santa Fe y Entre Ríos, y hacia 1895 existían 365 y 204, respectivamente. Asimismo, las leyes garantizaban el objetivo de extender el dominio de las tierras públicas a la colonización: una ley de octubre de 1862 otorgó a cada familia de inmigrantes un lote de 40 hectáreas de tierras públicas, mientras que la ley de inmigración de 1876, promulgada por Avellaneda para impulsar la inmigración frenada por la crisis económica, creó una Oficina de Tierras y Colonias encargada de distribuir los lotes de 25 a 50 hectáreas.

¹¹ “El camino trazado por la colonización agrícola facilitaba la formación de un campesinado propietario que hubiera consolidado en la Argentina un estructura social parecida a la de los Estados Unidos. La oligarquía decidió otra cosa: al acaparar los dominios, selló el destino histórico del país. Desde fines del siglo XIX, los campesinos inmigrados se encuentran reducidos al rango de arrendatarios, aparceros o asalariados agrícolas. Decepcionados, dejan el campo, van a las ciudades o se embarcan rumbo a Europa” (Bourdé, 1977: 123).

que nunca se alcanza, “el castigo di Dio al orguyo humano. Mejor dicho, l’ideale es el fracaso del hombre” (57):

Stéfano: [...]. Papá... la vita es una cosa molesta que te ponen a la espalda cuando nace e hay que seguir sosteniendo aunque te pese [...]. E la caída de este peso cada ve ma tremendo é la muerte. Sémpliche. Lo único que te puede hacer descansar es l’ideale... el pensamiento... pero l’ideale. Es una ilusión e ninguno l’ha alcanzado. [...]. Uno nace, empieza a sufrir, se hace grande, entra a la pelea, y lucha y sufre, y sufre y lucha, y lucha y sufre, pero yega un día que uno... se muere (65).

Análoga concepción de la vida tienen los personajes de *El organito*, obra con la que “ingresa la marginación al teatro nacional” (Galasso y Dimov, 2004: 54). Saverio, padre de una familia de mendigos que sobrevive gracias a la limosna que recogen con su organito, enseña a sus hijos: “¿Usted se piensan que gano esta sucia plata dando vuelta al manubrio? La gano dando vuelta al alma. Se vive rodeado de púa e hay que curtir el cuero” (502). Nicolás, el mayor de ellos, le reprocha:

Yo no le pedía que me trajera al mundo. Estoy aquí sin invitación. 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 rengo, o el ciego, vas a pedir limosna toda tu vida [...] ¿usted se cre que yo nazco? ¡Colibriyo! ¡Me hago el sordo, me doy vuelta y ni pa Dios! (504).

“La vida e triste [...] el pane e duro e que lo agarra cada cuale co las uñas que tiene” (*Mateo*, 24), explica Severino a Miguel, que vuelve a pedirle un préstamo para pagar las deudas de los negocios que le han fiado y poder, así, mantener a su familia. Quien no puede hacerlo, como Álvaro, corre el riesgo de ser expulsado del conventillo. “Ni fumo. No ceno (desesperada voz baja). ¡Tomamos mate!” (*Cremona*, 105).

El conventillo, producto de la transición de la gran aldea a la ciudad moderna, es el lugar antropológico¹² de los inmigrantes. Si bien la costumbre de compartir la vivienda familiar con inquilinos y huéspedes circunstanciales puede encontrarse desde mediados del siglo XVIII, Páez (1970) señala que el conventillo en su versión canónica y convencional solo se verifica durante el período inmigratorio. Sebrelli (2003) los describe como “viejas casas coloniales con varios patios y piezas en hilera a la manera pompeyana, hogar en otras

¹² “Reservaremos el término lugar antropológico para esta construcción concreta y simbólica del espacio que no podría por sí sola dar cuenta de las vicisitudes y de las contradicciones de la vida social, pero a la cual se refieren todos aquellos a quienes ella les asigna un lugar [...]; es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa” (Auge, 2000: 57).

épocas de familias tradicionales [que] se degradaban en conventillos donde se hacinaban los pobres, dando pingües ganancias a sus dueños que, en algunos casos, seguían siendo sus moradores de antaño”.

A diferencia del sainete, cuyas acciones transcurren al aire libre, en los patios del conventillo y en las calles, el grotesco criollo se desarrolla en las habitaciones interiores. Por este motivo, Viñas define este género como la interiorización del sainete. “Ya no hay «frentes» en la escenografía, sino «fondos». Ya nadie «se asoma», sino que «se hunde». Las alusiones a la ciudad se desvanecen” (Viñas, 1997: 14). Ordaz (1987) señala que de los cinco grotescos, cuatro se desarrollan en los interiores. Si bien *Cremona* es la excepción, pues transcurre en el patio de un conventillo, la primera didascalía –“dos patios tortuosos de un conventillo enorme”– nos advierte que el espacio diferirá radicalmente de los retratados en los sainetes. Las características del conventillo donde habita la familia de Miguel no prometen un lugar más confortable: “alfombras raídas”, “ventanas sin hierros”, “baúles debajo de las camas”, “una vieja palangana montada sobre armazón de madera hace de estufa” (*Mateo*, 9). Las familias de Stéfano y Saverio viven en casas, cuya descripción es por demás elocuente:

Vieja casa de barrio pobre; la humedad ha decorado los muros empapelados y el cielo raso de yeso; cacharos, vajilla y cristalería ordinarios; una mesa de pino cubierta de libros, cuadernos y papeles de música, tintero, atril y lapiceros; un antiguo sofá de cuero, amplio, roto, con almohadones vacíos (*Stéfano*, 47).

En el suburbio. Cochera ruinosa transformada en habitación [...]. Debajo de esta escalera y hasta el fondo, un viejo trapo oculto a medias por cachivaches hace un cuartucho. Alta cama grande arrimada a la pared de derecha y atrás un camastro; otra pobre cama [...]. Sillas desvencijadas y de paja. Ropas colgadas de clavos [...]. Jaulas. Baúles. Cajones. Suciedad (*El organito*, 493).

Ante esta situación, la familia se vuelve contra el padre y se convierte en un peso del que es imposible desprenderse. Las madres, obligadas a vivir como no pensaron y tras años de rabia acumulada, son las encargadas de minar el pedestal del jefe de familia. Todas tienen en común la pasividad: su única misión ha sido tener y alimentar a sus hijos, y la ignorancia que fingen cada vez que se les plantea un dilema les permite delegar la responsabilidad de las decisiones en otros. Evitan el conflicto y la confrontación, tanto con frases que buscan cambiar el tema de la discusión –“Miquele, toma el mate” (doña Carmen,

Mateo); “Cayáte”, “Alfonso...”, “St. Cayáte. Va a sentir Margherita” (56). “¿Pe qué no déjano estas discusiones inútile” (56) (María Rosa, *Stéfano*)— como con sus silencios:

¡Ah! Diga algo. No s’evenene con lo que piensa. Parece muerta, pero pincha (505). Té creés que sos mejor que yo e me hace la lástima... Macanéase. Nel fondo, todo son peor que yo. [...] Sí, yo soy un mendigo, pero cumpla con mi deber, tú sí una traicionera que esconde lo que piensa [...]. Parece blanda, pero e ma dura qu’el fierro (*El organito*, 530).

Así le reprocha Saverio a Anyulina quien, cuando su esposo despide a su hermano, buscará venganza en los hijos, sugiriéndoles que abandonen el hogar. A pesar de las quejas, pueden soportar la miseria, pero exigirán el bienestar de los hijos “impulsando al marido a tomar decisiones extremas que transgreden el propio código moral (*Mateo*), a hundirse en la desesperación (*Stéfano*) o lo castigarán con el silencio, expresión definitiva de su odio (*El organito*)” (Trastoy, 1999: 143).

Los hijos, aleccionados por el padre para seguir sus ideales, se sienten estafados y desprecian a quien no ha sabido estar a la altura de aquellos; por este motivo, rechazan toda opinión que provenga de él. Uno de los hijos se caracteriza por buscar objetivos desmedidos que escapan absolutamente a sus posibilidades. Son imágenes especulares de los “voluntaristas de la apariencia”, la hipérbole grotesca de los inmigrantes, cuyos antiguos ideales resultan, ante la vida miserable que llevan, tan irrealizables y quiméricos como el futuro que sueñan Chichilo y Radamés, los hijos de *Mateo* y *Stéfano*, respectivamente:

Yo tengo un gran porvenir. Voy a ser célebre. Voy a tener mucha plata, mucha... para llenar de seda a Lucía, para comprarle una casa a mamá y a usted una cochería. Dejemé. No me diga nada. Va a ver. Vamo a vivir como reye... pero no me apure, no me apure que me arruina [...]. Mire (se quita el saco. Muestra si contextura. Anda sacando el pecho). ¡Toque! ¡Esto es plata! ¡Toque! [...]. ¡Yo voy a ser el primer boxeador del mundo! (*Mateo*, 28)

Yo quisiera ser un bombero para salvar a la gente que se quema porque uno no oye gritar socorro, socorro (*Stéfano*, 50).

En efecto, es Radamés el único que cree que su padre es un gran músico. En el Epílogo se verifica claramente la relación entre las ilusiones del padre y las de su hijo: cuando Radamés afirma que ha escuchado la ópera de *Stéfano*, este le responde: “Si usted la ha oído... yo la he hecho” (81).

Las hijas, listas para dar “el mal paso”, deben optar entre convertirse en la esposa de un hombre de su misma condición social o transformarse en la mantenida de otro con dinero, aunque dejar el hogar paterno sin casamiento implique la degradación moral de la mujer.¹³ En todos los grotescos asoma la imagen de la costurerita de Evaristo Carriego, tanto de modo concreto –Nené, Eulalia, Florinda– como sugerido (Lucía). Si bien las didascalias indican que la hija de Miguel se mira constantemente en el espejo, “se da colorete a escondidas” (*Mateo*, 15) y Chichilo duerme a los pies de su cama para velar por su honor, el trabajo de Carlos como chofer impide que Lucía abandone el hogar, como sus pares en los demás grotescos.

No ocurre lo mismo con Eulalia, la nieta de los abuelos que viven en el conventillo de Cremona, ni con Florinda, la hija de Saverio. En ambas se cumplen las palabras con las que Carlos explica a Chichilo que las mujeres no necesitan ser engañadas para escapar de sus casas, sino que “rajan cuando están hartas de la miseria [...]. En cualquier parte va a estar mejor... aunque esté mal” (*Mateo*, 12). Eulalia es presentada antes de su fugaz aparición en la obra, al final de la primera luz: su actividad es sugerida cuando los abuelos se preguntan si su nieta vendrá esa noche, mientras se lamentan: “¿Qué estará haciendo Dios con nuestra nieta” (*Cremona*, 108). Más adelante, Petrona les dice: “hoy he sabido que su nieta hace la calle. Yo como una idiota no había caído. No me saluden más” (112).

Florinda experimenta un cambio en el segundo cuadro: su padre, quien al verla bailar en el primero “sonriente, esperanzado, calculando” había decretado “esta hija es una fortuna. No tendrá nunca hambre” (*El organito*, 496), invierte en su ropa lo que no gasta en comida para los otros hijos. Pero la fortuna no aumentará las arcas de Saverio. Después de preguntar por Enriqueta, una amiga que había abandonado la casa para trabajar en un teatro de revista, y asegurarse de que estaba linda y bien vestida, Florinda se despide de su madre y huye también.

¹³ “Hay que subrayar que estas dos nacionalidades predominantes, la italiana y la española, pertenecen a culturas caracterizadas por una fuerte presencia de la Iglesia Católica, en las que el matrimonio religioso era el único practicado. Hubo que esperar hasta después de la Segunda Guerra Mundial para que se aceptara en estos países el matrimonio civil. Cuando ocurrió, la inmigración había cesado en la Argentina. Nos parece vital y necesario resaltar este hecho y unirlo a este hilo, entonces delgado, de las comunidades de origen temprano que hemos mencionado, cuyos hábitos matrimoniales estaban más a tono con las tradiciones católicas de la vieja conquista española que con las pautas de buena parte de la población nativa respecto de la formación del matrimonio en el rito católico” (Moreno, 2004: 186).

Nené, la hija del relojero, presenta una diferencia respecto de las demás: si bien abandona el hogar por un joven rico y los regalos que lleva cuando visita a su familia recuerdan los paquetes que Eulalia deja a la puerta de la habitación de los abuelos, no asume su “indecencia” como las demás, sino que elabora un nuevo concepto de moral, inspirado en las ideas sugeridas por su hermano Lito:

Si ese hombre ha de ser el amor de mi vida sobra el compromiso que me obligue a amarlo; si no ha de serlo, ¿por qué he de firmar un compromiso que no podré cumplir? [...]. Yo no tengo fe a su modo de encarar la vida [...]. Yo no me resigno a practicar esa angustia moral que es su orgullo” (*Relojero*, 107).

Por último, los “desilusionados buscadores de oro” son los encargados de demoler el templo construido por los “voluntaristas de la apariencia” a través de acciones que estos últimos consideran deshonestas. Descartaron el trabajo como forma de subsistencia, pues saben que en una sociedad inmoral solo sobreviven los inmorales; no es posible hacerlo trabajando honradamente. Escogen, por este motivo, “vías ubicadas en una zona intermedia entre la estúpida honradez y el delito” (Marco et al, 1974: 197). Severino, funebrero de profesión y usurero, es el portavoz del relativismo del autor que desencadena la caída del personaje, pues lo convence de ganar dinero colaborando con su coche en un asalto. “Hay que entrare, amigo. La vida es una sola, e a lo muerto lo llóranos uguale cuando han sido honesto que cuando han sido deshonesto” (*Mateo*, 25). Por su parte, Saverio ha ganado dinero pidiendo limosna y engañando a la gente: Nicolás fingió tres años ser epiléptico y dos jorobado, mientras que Humberto simuló tres años y medio carecer de una pierna. Por este motivo lo acusa Mama Mía: “¡Ustede, lo sano, han arroinado la profesiones! ¡Han hecho tanto la farsa de la caridá que la caridá se ha cansado! ¡Se han hecho pordiosero para ganar plata!” (*El organito*, 516).

La conciencia del fracaso de los modelos parentales y la inútil búsqueda de dinero a través del trabajo conducen a tres salidas: “la huida del hogar (*El organito*), la abierta rivalidad laboral (*Mateo*) o el intento de realizar los deseos frustrados de los padres con un gesto que tiene más de competitividad que de reivindicación (*Stéfano*)” (Trastoy, 1999: 143). Viñas destaca que el nihilismo de los hijos frente a lo establecido no solo es expresión de la crisis generacional, sino la necesidad de eliminar la figura paterna, que concentra un proyecto de vida frustrado. Esto llega a su máxima expresión en *El organito*, donde los

hijos se ofrecen como sepultureros. “Los jóvenes de Armando Discépolo aparecen como verdugos de sus padres. Se convierten en verdugos para no ser cómplices de las víctimas. Presienten que su violencia es la única posibilidad de «cambiarlos»” (Viñas, 1997: 77). La familia, microcosmos de la sociedad argentina, refleja el pesimismo de las relaciones sociales, teñidas de incompreensión y falta de solidaridad. “No hay creación otro que se entienda meno co su semejante qu’el hombre” (56), sentencia Stéfano. Carlos define a su familia del siguiente modo: “un hijo loco, el padre zonzo y la hija rea (*Mateo*, 13)”, y Saverio precisa que la suya es “un clavo de remache. Cuando tiene hambre, muerde; cuando ha comido, duerme” (*El organito*, 512). Por su parte, Daniel cree que la principal virtud de los pájaros es:

[la de] vivir así... sin parientes. ¡Qué lindo! Embucharles a tus hijos la comida unos cuantos días, sacarles los bichos unas cuantas noches y una mañana, al notarles las alas apenas crecidas, ponerlos en fila en una rama sobre el abismo que los aterra y enseñarles a volar, a irse. A picotazos. Y ya cumpliste, papá pájaro; tus hijos se fueron a lo suyo. No sos más padre. Estás libre” (*Relojero*, 137).

No obstante, la repetición del ciclo de los padres parece sugerir que nada va a cambiar, y da la impresión de un mundo cerrado y sin esperanzas: de la misma manera como se comportó María Rosa con Stéfano, lo hace Margarita con Esteban: ambos se sentían inclinados al arte y poseían, de acuerdo con la visión materna, un talento excepcional. Así como Stéfano no encuentra la melodía de su ópera prima, a Esteban “se le resiste” un verso. Al final de la obra, en el Epílogo, se marca claramente la repetición de la historia: al igual que Alfonso, quien se sentía incomprendido por Stéfano, el protagonista expresa que Esteban no lo entiende. Esta repetición es señalada por el mismo Alfonso: “¡Dios te castiga con la misma mano que me pegaste!”.

El padre de *El organito* repitió con su familia lo que la sociedad había hecho con él: abandonado una noche con sus hijos pequeños, “sen comida, sen techo, a la caye” y sin nadie que lo ayudara, entendió que “e difisile comer” y que la comida hay que conseguirla con trabajo. No obstante, cuando Saverio procura explicarles que deben trabajar honradamente y ser mejores que él, la respuesta de Nicolás asegura la continuidad de este ciclo: “¿Recién comprende que ni Florinda, ni éste ni yo podemos librarnos de la mugre y que estamos condenaos a ser los hijos de un pordiosero? ¿Qué somo sus pichones y que tenemos que morir con estas plumas?” (533). La excepción es *Mateo*, precisamente porque

se trata de una obra de transición:¹⁴ Carlos, verdadero *deus ex machina*, salva a la familia con su puesto de chofer de automóvil.

La falta de comunicación que sufren los personajes, principalmente cuando pertenecen a distintas generaciones, se debe a las diversas ideologías que sustentan y a sus diferencias lingüísticas. En el primer caso, el conflicto lo origina la adaptación de Carlos a los nuevos tiempos, expresada en el cambio del coche al automóvil:

Miguel: ¡L'automóvil! ¡Lindo descubrimiento! Puede estar orgulloso el que l'ha hecho. Habría que levantarle una estatua... ¡arriba de una pila de muertos poró! ¡Vehículo diavóleco, máquina repuñaante a la que estoy condenado a ver ir y venir llena siempre de pasajero con cara de loco, mientras que la corneta, la bocina, lo pito e lo chanco me pifian e me déjano sordo!

Carlos: Es el progreso (*Mateo*, 17).

En *Stéfano* se oponen los ideales del personaje homónimo, por los cuales llegó a América y de los que descrece cuando comienza la obra, a las aspiraciones realistas y concretas de su padre:

Alfonso: Ahora me sale con eso: (Imita groseramente). «La vita es una ilusione». ¡No! No es una ilusione. Es una ilusione para lo loco. El hombre puede ser feliche materialmente. Yo era feliche. Nosotros éramo feliche [...]. Teníamo todo. No faltaba nada. Tierra, familia e religiones. La tierra... chiquita, un pañuelito... (Sonríe, como si la viese). Pero que daba l'alegría a la mañana, el trabajo al sole e la pache a la noche. La tierra... la tierra co la viña, la oliva e la fumarola no es una ilusione, no engaña, ¡e lo único que no engaña! (57).

Por último, en *Relojero* se enfrentan la moral cristiana de los mayores y la libertad de los más jóvenes.

El segundo motivo de incomunicación son las diferencias lingüísticas. Los enredos producidos por el cocoliche ya no generan comicidad como en el sainete, sino confusión:

El lenguaje ya no presupone fluidez ni cabalgata, sino que se acrecienta como inerte carnosidad. Lo genérico del sainete se va cuarteando y opone, particulariza, condensa y aísla [...]. El otro pasa a ser opacidad y contratiempo, y al connotarse no sólo por la nacionalidad, sino generacionalmente, las particularidades aumentan, se encarnizan y agrava (Viñas, 1997: 11).

¹⁴ Se ubica dentro del grotesco, aunque perviven algunos elementos del género viejo: Pellettieri (2008) identifica los siguientes: 1) la caída de la máscara no ocurre en escena; 2) el protagonista tiene cierta conciencia de su problema; 3) hay cierta justicia poética, porque Carlos salva a la familia; 4) el espacio feliz del patio pervive en la extraescena; 5) personajes residuales del sainete que pasaron al grotesco sin cambiar su función: Loro, Narigueta producen risa directa y desinteresada basada en el chiste verbal.

Fundamentalmente, el idiolecto de los personajes connota su grado de asimilación a la realidad porteña y los divide generacionalmente: la jerga ítalo-criolla desaparece en los personajes integrados al contexto y se adjudica, por el contrario, a los que viven ajenos al medio:

Aquellos que no aceptan las pautas establecidas hablan una jerga de difícil acceso; quienes han pactado con ellas –Severino– utilizan un grado más accesible; y finalmente, los que viven de acuerdo con esas premisas sólo conservan una cierta entonación o deformaciones fonéticas que permiten reconocer la jerga, pero su sintaxis es castellana (Marco et al., 1974: 419).

Los hijos de los inmigrantes, con su habla distinta del cocoliche de los padres, muestran su tendencia a la integración. El cocoliche de Anyulina, Saverio y Mama Mía contrasta con el castellano porteño de Florinda, Nicolás, Humberto y Felipe. En la familia de Stéfano, en la que conviven tres generaciones, la jerga ítalo-criolla es más pronunciada en Alfonso que en su hijo, mientras que no quedan vestigios de ella en Esteban, quien se expresa de manera culta. En *Relojero*, las dos generaciones son hijos de inmigrantes, por lo que el cocoliche es sustituido por el lenguaje coloquial porteño:

Los que ascendían y querían diferenciarse de sus orígenes, los profesionales que habían sido los primeros de la familia en ir a la universidad [...] tenían conciencia de las irregularidades fonéticas de sus padres y exageraban la “x” en las palabras [...]. Ese plus era una simulación de pertenencia, porque los italianos se “tragaban las eses”, sobre todo los finales [...]. Cortar con esa lengua, como quien corta con el foco de una infección que se desplaza contagiando. La lengua extranjera se padece como una enfermedad mimética; si uno se infecta, puede ser confundido (Sarlo, 2009: 107).

El héroe grotesco se caracteriza por la falta de armonía no solo lingüística –Viñas define el lunfardo como el grotesco a nivel del lenguaje– sino también corporal, como se evidencia en la fealdad de los personajes y en su animalización. “El teatro de Discépolo es una especie de bestiario decadente”, sentencia Ordaz (1965: 183). En efecto, Stéfano muere “haciendo la cabra”, Miguel se compara con Mateo al atribuirse los mismos achaques que su hijo mayor había endilgado al caballo –“como Mateo... ya no sirvo... soy una bolsa de leña... y siempre que pego, pego con la cabeza” (42)– y las didascalias recurren a las comparaciones con animales para caracterizar a los personajes: de Petrona, por ejemplo, se dice que tiene cara de caballo (*Cremona*, 103).

Asimismo, todos los personajes son feos porque reflejan el fracaso, la pobreza y la miseria. María Rosa es “magra, enhiesta, de mentón agudo, nariz corva, boca blanda. Arrugas como trazadas por cincel surcan el cutis de su cara [...]. El cabello es ralo, gris, sucio” (*Stéfano*, 47); Margarita, quien “debe haber sido bellísima” se presenta “despeinada, mal vestida, afanada y deshecha por el trajín casero y doblegada por la muerte de todas sus esperanzas” (51); Stéfano se encuentra “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” (54). Los personajes del conventillo administrado por Nicola no presentan mejor aspecto: Petrona, además de la cara de caballo, tiene “poco pelo pajizo, mirada inquieta, aguda, asustada” (*Cremona*, 103) y la Griega posee una “hermosura ajada por el hambre y los disgustos” (104). Por su parte, los cuerpos de los personajes de *El organito* son desproporcionados: el brazo derecho de Saverio, “al colgar, parece más largo que el izquierdo” (494), mientras que una de las piernas de Mama Mía “es más corta y las dos torcidas. Sus brazos y su cuello fuertes, sufren, de pronto, estremecimientos ondulantes” (505).

3.2. EL TANGO

A diferencia de Armando, los personajes de Enrique Santos Discépolo no son inmigrantes, sino sus hijos, el resultado de un éxodo que influyó en el desarrollo de la Argentina como país moderno y en su estructura social. Para Gino Germani, el carácter masivo de la inmigración y una población nativa muy reducida y diseminada en un extenso territorio impidieron la asimilación de los extranjeros a una cultura argentina preexistente; por el contrario, se produjo

una sincretismo que originó un tipo cultural nuevo [...]. Los portadores de este nuevo tipo cultural son los hijos de los inmigrantes y sus descendientes; en este sentido [...] se trata de personas perfectamente aculturadas o identificadas con el país, careciendo por lo general de toda identificación con la nacionalidad de origen de sus descendientes (1962: 209).

Los inmigrantes localizados en las ciudades que alcanzaron cierto nivel económico se incorporaron a la vieja clase media criolla; otros se proletarizaron y formaron parte de las clases populares, protagonistas del cancionero discepoliano.

A pesar de que la intención del proyecto liberal consistía en traer pedazos de civilización que le dieran una base estable al funcionamiento de la democracia, *fare l'America* implicó, para los inmigrantes, cierta indiferencia respecto de los problemas de la vida nacional. Asimismo, mientras la Constitución garantizaba a muchos la posibilidad de progresar y ascender socialmente, el acceso al poder quedaba reservado a unos pocos. La educación popular y las nuevas ideas operaron cambios en la sociedad, y la Ley Sáenz Peña fue la encargada de salvar la contradicción entre el aspecto social y el político. A través del radicalismo, se produjo la integración de los hijos y los nietos de los primeros inmigrantes, los personajes retratados por Discépolo en sus tangos: “Fui al radicalismo y me recibieron los nietos de los próceres y los hijos de los inmigrantes”, expresó Rojas.

Pujol (1991) sostiene que el tango-canción es el testimonio más contundente de esta integración y compara a Ángel Villoldo con Carlos Gardel. El primero es el cantor de la transición, de la etapa previa a la integración definitiva; en sus tangos se cruzan, al igual que en los grotescos de Armando, distintas jergas, contrastes llamativos y divisiones culturales. Ocurre en sus letras lo mismo que en el conventillo de Nicola, donde conviven inmigrantes que no procuran integrarse ni perder sus características nacionales; las dos parejas de porteños que viven allí los identifican como extranjeros. Después de volver del cine, Roque corona la crítica a la película:

Roque: ¡Estos ingleses!

Cristina: Americanos, te repito.

Roque: ¡Ingleses son, mientras vivan! Como estos de acá: ¡ayer, hoy y mañana, españoles son! (*Cremona*, 121).

Y Álvaro, durante el baile organizado por Nicola para festejar el supuesto billete ganador, exhorta a Inés a bailar con estas palabras:

Enseñémosle a estos cocoliches, a estos forasteros que nos ayudan a agrandar la patria grande, cómo se baila el tango [...]. Porque el tango no es para payasos. Al tango hay que hamacarlo –porque es mimosos el tango– hamacarlo como se hamaca a un hijo que no se duerme. Entonces: sangre, respeto, orgullo. Sin machacadas deformantes. Sin caricaturas rebajantes. Porque el tango no nació entre monos. Nació entre pobres: lo más limpio de un pueblo. Es sagrado, entonces. Y nuestro, sólo nuestro, Y hay que cuidarlo, como a una frontera, como a un mensaje, como a un himno (*Cremona*, 141).¹⁵

¹⁵ No es esta la única referencia al tango que aparece en la obra. La historia de Bruno, que dejó a la madre y el barrio para vivir en el conventillo con Clarita, quien no obstante está enamorada de otro inquilino y lo engaña, reaparece constantemente en los cancioneros. Las palabras con las que Enrique procura convencer a su amigo

Por el contrario, el tango gardeliano –del mismo modo que los poemas de Discépolo– es la canción del inmigrante integrado y ya establecido. Gardel, hijo de inmigrantes como los personajes de Enrique, se erige como símbolo nacional:

Es el modelo ideal para una sociedad de inmigrantes porque Gardel no hereda tierras ni apellido y sufre en su niñez la pobreza en carne propia como cualquier otra alma anónima del suburbio [...]. Gardel, como buen inmigrante que es, parte de cero y su vida es un ascenso sobre el principio sagrado del trabajo (Pujol, 1991: 46).

Al igual que los grotescos, dramas de personaje y no de situación, la estructura de los poemas de Enrique se basa en el protagonista, que confiere unidad a la obra. Todo está centrado en su situación dramática y estructurado desde su punto de vista. El hombre que presenta Discépolo es un humillado, siempre a contramano de la sociedad, un eterno engañado, un “gilito embanderado” que se caracteriza por su bondad en un mundo que se rige por la normalidad (es normal que se explote al obrero, es normal la traición), no por la moralidad, y donde la honestidad exige un gran esfuerzo. En esta “tierra (que) está maldita”, donde “a nadie importa si naciste honrao” porque “la razón la tiene el de más guita” y “la honradez la venden al contado y a la moral la dan por moneditas”, el personaje parece un disfrazado sin carnaval. En una de las audiciones del ciclo titulado “Cómo escribí mis canciones” –emitidas por Radio Belgrano y recogidas más tarde por Norberto Galasso– Discépolo confesaba:

Digo que soy bueno y en realidad creo que lo soy, pero los buenos casi siempre despertamos un poco de piedad. En verdad, la bondad no es profesión que halague. Al contrario, duele. Más de una vez hubiera querido ser malo, de estafado perpetuo pasar a estafador, de hombre mordido a hombre que muerde. Pero nunca pude hacerlo. Para todo se necesita una educación, una sangre especial. Para ladrar hay que ser perro. Y no se puede ser luna y perro a la vez.¹⁶

No obstante, “el héroe discepoliano se atreve todavía a levantar su voz enronquecida, a ladrar su rabia, a proclamar su humanidad” (Conde, 2003: 74). Las

de que deje a la mujer y vuelva con su madre, reunidas en un parlamento con oraciones cortas, se asemejan a un tango: “Estás hecho un cretino. Tu vieja sufre. Sin culpa. Hoy la vi. Está flaca, doblada, no parece la misma... como si la hubiera olvidado Dios... ¡y sonrío! [...]. No creo en tu pena. Por una hembra. ¡Hágame el favor! Hay una en cada baldosa. No te quiero más. Antes daba gusto ser tu amigo. Ahora repugna” (*Cremona*, 133).

¹⁶ Citado en GALASSO, N. (1995). *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*, Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento nacional, 15.

ilusiones del protagonista se manifiestan en dos planos: el amoroso y el social. En el primer caso, tanto si el objeto del amor encarna un ideal perdido como si la mujer amada se encuentra ausente (ausencia conjugada, en la mayoría de los casos, con la traición), el protagonista fracasa. En el segundo, la decepción no atañe solo a cuestiones de orden económico, sino que se trata de un fracaso vital que alude a la descomposición de los valores morales que hacen a la esencia misma de lo social. Con sus tangos, Enrique denuncia una época en crisis, en disolución, carente de solidaridad y de respeto por el hombre.

La cultura nacional, dejada a un lado por el aristocratizante grupo de Florida, incapaz de plasmarse en las expresiones artísticas de Boedo –subsidiario a una izquierda abstracta– pero presente en los grotescos criollos de la década del veinte, reaparece para expresar, en los tangos de Enrique Santos Discépolo, no ya la frustración de los inmigrantes, sino la desilusión que experimentan sus hijos y nietos en la década del treinta.¹⁷ “La restauración neoconservadora”, “el fin de una época” o “Década Infame”, perífrasis que aluden al período posterior a la década del veinte, se caracterizó, en el aspecto económico, por la crisis económica mundial de 1929; el golpe militar de 1930 –la primera vez que se interrumpió un gobierno en la historia constitucional argentina– y el “fraude patriótico” la definieron políticamente. Así describe Norberto Galasso el escenario de 1933, año del llamado tratado Roca-Runciman:

Buenos Aires asiste al espectáculo del hambre con todas sus secuelas. Una legión de pordioseros y lustrabotas ocupa los puestos clave de la ciudad [...]; los habitantes de Villa Esperanza, armados con palos y al grito de “Queremos comer” han asaltado una sucursal de la GDA (Grandes Despensas Argentinas). Los saqueos se repiten en varias oportunidades (2004: 87).

Como sostiene este mismo autor, “su obra solo puede aquilatarse en su verdadera importancia relacionándola con el drama de la cultura nacional” (2004: 15). En efecto, el manifiesto rechazo del público ante “Qué vachaché”, el primero de los tangos que cuestiona el orden moral, estrenado en medio de una gira uruguaya con la Compañía Rioplatense de Sainetes en 1926, se debe a que la denuncia de Discépolo se produce cuando los mitos poseen todavía mucha fuerza. “Cuatro años después, cuando la crisis conmueva muchos cimientos y destruya muchas fábulas, esos versos aparecerán en todas las bocas” (53). Este

¹⁷ Véase capítulo I.

tango es el monólogo de una mujer que echa de la casa a su pareja, a quien le aconseja resignación frente al estado del mundo. No se trata solo de un conflicto entre proyectos de vida opuestos o temperamentos distintos (el pragmatismo de la mujer frente al idealismo del varón), sino que detrás de esta historia doméstica se denuncia que quien intenta vivir de acuerdo con la moral es considerado un disfrazado por la sociedad y condenado a pasar necesidades: “morfar aire y no tener colchón”. Es preciso “vender el alma, rifar el corazón” y “tirar la poca decencia que te queda” para comer todos los días y tener “casa, nombre, amigos y lo que quieras vos”.

Si este tango se anticipó cuatro años al momento en el que podía ser comprendido, “Yira yira” se estrenó, precisamente, el 5 de septiembre de 1930, la noche en que Uriburu se disponía a derrocar el gobierno de Hipólito Yrigoyen. Nuevamente, el destinatario del mensaje del tango es otro “gilito embanderado” a quien el narrador –posiblemente el idealista del tango anterior, ya convencido de que “la panza es reina y el dinero Dios”– quiere convencer de la falta de solidaridad, de “las dificultades diarias, el trabajo amargo, la sensación de que se nublan todos los horizontes, de que están cerrados todos los caminos” (Galasso, 1995: 29), como expresó su autor al contar cómo había surgido “el más espontáneo” de sus tangos. La ciudad de Buenos Aires se caracteriza por la ingratitud y la falta de solidaridad: a nadie le importa que otro se encuentre “sin rumbo, desesperao”, sin “un mango que te haga morfar”. Inútil es esperar “una ayuda, ni una mano, ni un favor”, pues “al mundo nada la importa”. Este tango recuerda la noche en la que Saverio prometió “nunca má pida por hambre!... ¡Saverio, sacale a la gente el alma gota a gota!”:

Cuando sepan cómo es la gente, se van a recordar de mí. “Tenía razón aquel estúpido”. Macanuda la gente. Yo, una noche... [...] sen comida, sen techo, a la caye, con usted (por Nicolás) en este brazo e Florinda al pecho de la madre, no encontramos un cristiano que creyese en Dios. La gente pasaba, corriendo, sen merar me mano... “¡Morite!...! ¡Morite co tus hijos!” (*El organito*, 502).

Nicola, otro de los “desilusionados buscadores de oro” de Armando, también pronuncia frases que no se caracterizan precisamente por la filantropía. “¡La gente! ¡Cómo me molesta! Envidiosa la gente, venenosa. No puede ver a nadie feliz. Le tengo un asco de adentro. ¡Lo que me ha hecho sufrir la gente!” (*Cremona*, 128). Este desengaño inicial

explicaría, en ambos casos, la conducta posterior: tanto Saverio como Nicola hacen con los demás lo que la sociedad hizo con ellos.

“Cambalache”, “el punto más alto de los tangos «sociales»” y el “último que cronológicamente encara de lleno esta temática” (Conde, 2003: 82) tiene como protagonista al siglo XX. Como explica Pujol:

El cambalache es el lugar de la reventa y el regateo, el purgatorio de las cosas que esperan una segunda vida en otras manos. Se trata de un espacio en el que cohabitan, silenciosamente, un sinnúmero de objetos desperdigados, retazos de la vida moderna, una acumulación absurda e inconexa como la vida misma. (2006: 232).

En efecto, Discépolo nos dice que en este siglo “problemático y febril”, “despliegue de maldá insolente” que ha superado el nivel de porquería que fue, es y será el mundo, todo da lo mismo. La inversión de valores que el poeta ha denunciado desde “Qué vachaché” condujo a la relativización y homogeneización de los esfuerzos, al punto de que el mal se encuentra mezclado con el bien: “es lo mismo el que labura noche y día como un buey, que el que vive de otros, que el que mata, que el que cura o está fuera de la ley”. “La vida es una sola, e a lo muerto lo llórano uguale cuando han sido honesto que cuando han sido deshonesto” (*Mateo*, 25), le advertía Severino a Miguel. Al igual que el desorden reinante en un cambalache, los personajes contemporáneos que representan polos opuestos se igualan en este mundo sin jerarquías: quien estafó por quinientos millones de francos a ahorristas franceses e inversores extranjeros y una prostituta son colocados junto a un santo canonizado el mismo año del estreno del tango (1934) por Pío XI. Tanto Pujol como Julio Nudler consideran que su letra es conservadora: para el primero,

su fatalismo no comulgaba con las concepciones dialécticas del mundo [...]; la nivelación, el derrumbe de las jerarquías, la pérdida de referentes éticos [...] eran las causas del suicidio del mundo [...]. Aquel tango estaba decididamente del lado del “sentido común” de la gente, y en particular del de la clase media y de la pequeña burguesía perjudicadas por el derrumbe de la economía mundial (2006: 230).

También Nudler (1991), en un artículo publicado en *Página 12*, lo caracteriza de un modo análogo: a pesar de que los censores de la Dictadura lo prohibieron por considerarlo un tango de izquierda y que Joan Manuel Serrat lo interpretó por el mismo motivo, “Cambalache” expone, para el autor, una “reivindicación reaccionaria”: “su queja es contra

el desorden social, la ruptura de las jerarquías, la irrespetuosa vidriera donde se ha mezclado la vida”.

En todos los casos, el desengaño es colectivo: no refleja la angustia de un solo hombre, sino que detrás de cada drama individual se esconde la desesperación del pueblo, del hombre común. Como advierte Galasso, “la naturaleza del drama no es psicológica, ni sentimental, sino profundamente social. Está dada por el fracaso y la humillación de quienes soñaban ser felices, triturados por un sistema económico que achica horizontes en vez de ampliarlos” (Galaso y Dimov, 2004: 60).

Este tono crítico fue interpretado de distintos modos: Dei compara a Discépolo con los poetas veterotestamentarios, para quienes la denuncia es una exhortación a reencontrar el camino perdido. Los tangos de Discépolo tienen, para este autor, una clara intención orientadora, normativa, que no implica solamente un cambio político o social, sino que exige una conversión del alma para restaurar los vínculos que sustentan la pertenencia del hombre a una comunidad. Define a Discépolo como un filósofo de la esperanza, pues el carácter crítico de sus obras se origina en la confianza de superar las condiciones decadentes de la realidad:

La posibilidad de descubrir detrás de la queja, el clamor o la risa, la fe en el hombre de su tierra es el modo más auténtico de amar al hombre universal. Nadie más cerca del Dios del infinito amor que esta imagen finita transida de dolor pero sedienta de plenitud que es el hombre y, muy especialmente, Discepolín, su encarnadura porteña (1990: 69).

Ferrer y Sierra, por su parte, encuentran otro denominador en su obra: el desencanto, mientras que para Conde la clave es la rebeldía en distintos aspectos: “ante una mujer que ha recibido todo de él y no está dispuesta a dar a cambio más que traición y abandono, la rebeldía ante una perspectiva social desoladora, la rebeldía ante un Dios inmutable y silencioso” (2003: 59). Incluso para Tomás Lara, estos personajes trágicos que expresan fatalismo y amargura encarnan una filosofía negativa y oportunista; la exposición de valores invertidos de este “Lucrecio popular de nuestros días” no haría otra cosa más que alentar el caos e “incitar las bajas pasiones del pueblo”.

Sin embargo, como destaca Noemí Ulla, es revelador que Discépolo escribiera esos amargos tangos en plena crisis de 1930, “mientras que en los albores del peronismo y durante él, está más ocupado en participar en la acción que inicia la nueva ideología que en

destruir los valores que escandalizaron a sus críticos” (1967: 115). También Galasso encuentra en el peronismo y en las transformaciones producidas en la Argentina de posguerra la explicación al cese de sus tangos sociales y testimoniales que radiografiaban la Década Infame:

Si al poeta, de tan alta sensibilidad social, la Década Infame lo invadía con temas dolorosos y tristes que sublimaba en versos, al desaparecer aquel panorama dramático cesan también sus tangos. Su obra artística no puede ser ahora expresión cultural de las nuevas condiciones de vida de las mayorías populares. Si desde la perspectiva de Enrique “el tango es un pensamiento triste que se baila”, ¿cómo podría ser vehículo para expresar esa época jubilosa de mayor consumo y pleno empleo? (Galasso y Dimov, 2004: 99).

Por último, Ferrer y Sierra destacan su continuo compromiso con lo popular que viene desde su juventud, cuando se reunía con el grupo de Artistas del pueblo en la calle Rioja:¹⁸ “Enrique va descubriendo en la obra del caudillo del 17 de Octubre la satisfacción de no pocos de sus anhelos juveniles, siempre postergados y ahora iluminados por ideas y realidades sencillas, claras y populares” (2004:166).¹⁹

En una obra posterior, Tomás Lara parece rectificar su apreciación antes citada; advierte que el pesimismo amargo y cínico lo convertirían en el “Lucrecio popular” si no fuera por

una veta de caridad y solidaridad cristiana que cambia la tónica, iluminando el sentido de las palabras con un reflejo de amor [...]; su escepticismo es real pero no una totalidad intrínseca producto exclusivamente temperamental como el de Leopardi con su tendencia al no ser. Creemos que hay espiritualidad en su obra (1981: 147).

¹⁸ “En un piso alto del número 1861 de la calle Rioja, entre Inclán y Salcedo. Allí vivía el pintor y grabador Guillermo Facio Hebequer. Cuando en 1915 Armando y Enrique lo conocieron, Facio Hebequer tenía 26 años y había creado con Juan Palazzo, Agustín Riganelli y Adolfo Bellocq el grupo de Artistas del Pueblo, al que se sumaría luego Abraham Vigo. Sin llegar a constituirse en una escuela pero con varias ideas en común, aquellos artistas postulaban una cruzada tanto contra los ismos de vanguardia como contra la pintura de las academias. Para Facio Hebequer el arte tenía un compromiso social impostergable. Debía ser una prolongación plástica de la literatura de Tolstoi y Dostoievski” (Pujol, 2006: 51).

¹⁹ En otoño de 1951, en vísperas de las elecciones nacionales del 11 de noviembre, comienza a transmitirse por Cadena Nacional el programa “Pienso y digo lo que pienso”, en el cual varias figuras, entre ellas Enrique, expresan su adhesión al peronismo. Discépolo recuerda en sus charlas la Década Infame retratada en sus tangos para compararlo con los cambios producidos en el país. En su último año inventó un personaje, Mordisquito, prototipo del opositor.

En efecto, como advierte Noemí Ulla, “nunca se dio en las letras de tango una reiteración tan persistente de la presencia divina de Dios” (1976: 116). Al comentar este último pasaje, Dei enfatiza la palabra “presencia” como un acierto de la autora. Para este crítico, es el término adecuado, pues “no es un recurso retórico o una locución de uso común como quien dice «Dios quiera que hoy llueva». Dios es una presencia viva en el mejor sentido de la tradición judeo-cristiana: un interlocutor fidelísimo con el que se puede contar” (1990: 55). No lo cree así Conde para quien, aunque la perspectiva discepoliana se encuentre “«contaminada» por la moral cristiana y la idea de redención”, “dios está fugitivo. Y es mudo” (2003: 87). Para Ferrer y Sierra, la invocación a Dios es el modo de explicar lo que no tiene explicación: “Es la suprema reflexión que asiste a los desesperados fantasmas humanos que crea la imaginación realista de Discépolo, llegando a un pretendido diálogo con el Creador, que confiere profunda ternura espiritual al conflicto irremediable que los abruma” (2004: 117); “el prototipo de los prototipos, al que el poeta alude en los momentos límites y no como un practicante religioso” (Pellettieri, 1976: 108).

En todos los casos, Dios se presenta como el fundamento metafísico de un orden moral. Para Discépolo, la ética tiene un carácter religioso; el orden de la actividad humana es impuesto por Dios, y por eso es a Él a quien interpela ante la carencia de un orden axiológico claro que oriente su vida. Tal vez “¿Qué sapa, Señor?” (1931) y “Tormenta” (1939) sean los más elocuentes en este sentido. El primero de los tangos mencionados constituye un diálogo con Dios ante la incompreensión del mundo que lo rodea. Aunque Pujol lo considera un tango reaccionario –“paradójicamente, el gran protestón de la literatura tanguística cuestionaba los excesos de la acción revolucionaria [...] y se ponía del lado de la jerarquía cultural legitimada por la tradición occidental”–, Conde recuerda que el tiempo de la enunciación es, precisamente, la Década Infame; tampoco Galasso atribuye a este poema la intención de oponerse a todo cambio ni un lamento por la monarquía caída, pues en la misma estrofa se burla de los reyes que “temblando remueven el mazo / buscando un yobaca / para disparar”. Por el contrario, “si se critica el hoy en nombre del ayer, debe notarse que el hoy de 1931 es Uruburu, Mussolini, Hitler y la crisis, mientras que el ayer era Yrigoyen, la socialdemocracia europea y el capitalismo en expansión” (Galasso, 2004: 81). El mismo Discépolo lo definió del siguiente modo:

He pretendido reflejar el momento de locura universal que atravesamos (año 1931). El mundo marcha a la deriva... Se han roto los diques de la cordura y de la sensatez, y la humanidad no encuentra los caminos de la dicha. “Qué sapa, Señor” es una lamentación rea. El mundo inspira terror. El momento es de vértigo, de desorden, de catástrofe. La Tierra está incendiada por sus cuatro costados. Se quiere destruir para reconstruir. Estamos en plena locura...²⁰

El protagonista se encuentra desorientado ante la inversión de valores que lo rodea: como Daniel, el relojero, el hombre que describe Enrique “volteó la casa vieja antes de construir la nueva”, rompió “lo consagrao” antes de tiempo, “por gusto de voltear” y ahora se encuentra “mareao” y se dirige a Dios para entender lo que sucede en un mundo donde “todo es demencia”.

En “Tormenta”, el personaje inquiera a Dios sobre el caos reinante, que conmueve los cimientos de su posición ética: ¿es posible vivir siendo bueno? “¿Lo que aprendí de tu mano no sirve para vivir?”, “la gente mala, vive ¡Dios! mejor que yo”. El protagonista siente que su fe “se tambalea” al advertir que el “honrao vive entre lágrimas”, despreciado por el mundo porque no aprende a robar. En esta suerte de “plegaria rebelde”, como caracteriza Galasso (2004) a este tango escrito para la película “Cuatro corazones”, se pide a Dios una señal que le indique que no reina la impunidad, “una prueba de que aquí, en este valle de lágrimas, la fraternidad conduce a la justicia” (Galasso, 2004: 127), de que existe “una flor que haya nacido del esfuerzo de seguirte”. Es el desasosiego de un hombre justo frente a un mundo injusto, que eleva una plegaria en busca de respuestas permanentes. Dei enlaza este poema con la problemática del libro veterotestamentario de Job:

Esta problemática trata sobre el reclamo angustioso, pero infinitamente fiel del hombre justo que asciende en su apelación hasta su Señor para indagar sobre lo que la mera razón no puede explicar, pero que halla sentido, seguramente, en otra instancia de comprensión y, sobre todo, luz para orientarse [...]. ¿Cuál es el misterio del bien y del mal en el mundo? ¿Cómo se reparten las cargas? ¿Dónde está la presencia de Dios y su justicia? En suma, ¿cuál es el sentido de la vida para el que obra conforme a su Ley? (1990: 57).

La imposibilidad de practicar los valores éticos constituye también la clave de la crítica social de los grotescos de Armando. Si bien el protagonista no está determinado socialmente, sino que tiene una gran responsabilidad en su fracaso y es su principal

²⁰ Citado en GALASSO, N. (1995). *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*, Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento nacional, 30.

enemigo al actuar como si el cambio no existiera, las obras plantean que no se puede subsistir siendo honesto. El trabajo honrado y los escrúpulos morales conducen a la miseria. Aunque en *Mateo* es posible una adaptación lógica, como la que elige el hijo mayor al conducir un automóvil, la crítica social está expresada por Miguel, cuando declara que todos sus amigos a los que podría pedir ayuda carecen de recursos. “Amigo tengo mucho, pero so toda persona devente, no tiene ninguno un centavo” (19). Severino, al igual que la mujer de “Qué vachaché”, llama “caprichoso” y “puntilloso” a este nuevo gilito embanderado que quiere, con “la cabeza llena de macana”, “ser honesto e pasarla bien”. “Hay que entreare”, porque en este cambalache, “el que no afana es un gil”.

Relojero nos presenta una familia que no soporta las penurias que sufren los personajes de los demás grotescos analizados, pero también se sugiere que la honestidad y el bienestar son conceptos que se excluyen mutuamente. Cuando Daniel acepta la nueva moral de sus hijos –quienes le reprochaban que la decencia “condena a miseria, a hambre, a oscuridad, a horrores” (109)– y parodia sus principios anteriores, exclama: “Lea mi lema: revolcados, pero limpios. ¡Bum! ¡Bum! «¿Comió alguna vez bien, mariscal?». «¡Nunca!». «¿Durmió una sola noche bien?». «¡Nunca!... No se trata de eso. Mi orgullo es no dormir tranquilo; mi dicha vivir mal». «¿Es loco usted?». «¡No: decente!»” (105). Su hermano Bautista decide, al final del primer acto, no volver a visitarlo: “con mis hijas decentes, a las que condené a la miseria heroica para mantener mis canas limpias y para consuelo de mi vejez” (125). Pero cuando ellas siguen los pasos de Nené y él acepta los de su hermano, el texto nos presenta, en el último acto, a un Bautista de “elegancia detonante. Última moda. Gran abrigo. Ha mejorado mucho. Tiene pancita” (158). Quien lo desprecia y le da vuelta la cara, como Miguel a Severino en la prehistoria de *Mateo*, es calificado de “atrasado pretencioso muerto de hambre” (159). Andrés expresa con claridad el único modo de vivir con decencia en la Argentina inmigratoria:

En el hambre y desnudo. ¿Podés contradecir? No, si tenés solamente dos pares de zapatos, ya alguien anda descalzo por vos; si has comido bien, a alguien le has sacado parte de su comida, alguien se ha quedado con hambre por vos. ¿Estás en desacuerdo? [...]. Eso de “no arribaten que hay para todos” es la mentira más ingeniosa que inventaron los comilones. Si no te comés la parte de la comida ajena te morís de apetito. Lo aprendí, tarde, pero lo aprendí (145).

Y como su tío Bautista, ha decidido: “darse cuerda”, “entrar”, “comprando a ladrones y vendiendo a ladrones. Soy un eslabón más de la cadena” (164).

En el conventillo administrado por Nicola se vive de acuerdo con un código adverso a las verdades cristianas que predica Cremona, cuyas virtudes constituyen un obstáculo para los demás. En medio de la codicia, la envidia y la humillación, Cremona repite que “todo lo ha creado el amor” (110) y que la piedad hacia los demás es la solución para los males del mundo. “Yo creo que ser feliz es más fácil que ser desgraciado” (130). Siente lástima por el que duerme y perturba a todos con sus ronquidos, porque “debe trabajar mucho, pobrecito” (114); el mismo sentimiento le inspira Álvaro, e interviene cuando Nicola pretende desalojarlo por falta de pago:

Cremona: ...Es una persona muy buena, yo respondo [...]. Está sin trabajo, seguramente... y usted debe tener lástima.

Álvaro: A mí no me tiene lástima nadie, y menos usted (lo empuja)

Cremona: Disculpe... Sin embargo, la lástima es tan linda, tan importante, que se la usáramos un poco más... (125).

Asimismo, mientras el billete aparentemente ganador representa para Cremona la oportunidad que Jesucristo le ofrece a Nicola para demostrar que “la miseria lo tenía disfrazado” y dar a conocer su “corazón escondido” ayudando a la gente del conventillo que se muere de hambre, para el beneficiado, en cambio, tiene otro significado:

¿Cuándo tuviste un peso para dar, muerto de hambre, que paga seis pesos por esa pieza que vale ocho? [...] ¿He visto alguna vez tu plata sucia yo? (A otro) ¿O la tuya? Mientras a mí me mordían ratones envenenados ¿se ha acercado alguno a hacerme una caricia a mí... a darme un beso a mí? ¡Nada! ¡Lo mío es mío solo; lo tuyo e tuyo solo, siempre! Ayer toda la inmundicia que me tiraron encima y hoy la plata, ¡la plata que todo lo arregla, que todo lo lava, que todo lo hace lindo! [...]. Ha cambiado el mundo, pero para mí solo (137).

“Para usted está todo al revés”, sentencia Azafrán, pues en el conventillo, microcosmos de la sociedad, Cremona también parece un disfrazado sin carnaval, como los “gilitos embanderados” de Enrique. “Usted es un bendito que ve en los demás sólo lo lindo que usted tiene adentro” (130), le dice Silvestre, y le advierte:

Vivimos rodeados de hijos de perra. Y para uno bueno que se encuentra... además, es ciego. Y a la gente hay que inventársela y ponerse a creer que es buena para no morir de asco, para... no matarse de asco. La teoría es muy linda, pero cuidate del que te deba un favor, y nunca des nada porque van a creer que no te hace falta (131).

Por seguir el consejo de Cremona de ser más afectuoso con su mujer –“Está muy sola, atiéndala [...]. Sin mimos no se puede vivir” (117)– don Bastián recibe, a cambio, la chancleta de Petrona como reacción: “(Petrona, en camisa, como una fiera; recoge la chancleta; se la arroja otra vez). ¡Venir a despertarme! ¡Yo te voy a dar mimitos!” (118). Ante la sugerencia de atender las necesidades de los habitantes del conventillo que Cremona describe detalladamente (“ahora la viuda del finado le dará de comer a sus tres hijos”, “ya no echará a la calle al pobre griego”, “al cuarenta y siete hace diez días que le faltan los remedios para su mujer”), Nicola responde con un sarcasmo: “¿No hay ningún viejito que necesite muletas? ¿No quiere mandar al dentista a su mujer, tan linda y con los dientes chocolate? Haceme mañana el presupuesto” (137); como Cremona no lo interpreta correctamente, recibe las burlas de los demás, a quienes había querido ayudar: “los vecinos se vuelven contra él, lo empujan, voces separadas: «Vendé masitas», «Es sonso usted?»” (137). Esto se repite, con más violencia, al final de la obra: el consuelo que ofrece a Roque –el asesino de Cristina y del amante de esta, a quienes encontró perpetrando el adulterio– es interpretado por las mujeres del conventillo como una prueba de que Cremona delató a la pareja: “¡Pegale! ¡Pegale! ¡Está copiando a Jesucristo!” (155).

También Saverio acepta la inmoralidad como único modo de vida en una sociedad donde la solidaridad se halla ausente y la subsistencia exige una competencia despiadada. Todos los grotescos están transidos de una idéntica concepción: la moral se derrumba ante las urgencias del hambre del inmigrante vencido por la miseria.

3.3. LA CAÍDA DE LA MÁSCARA

Los personajes de Enrique son honestos: toman la vida como debe ser y no como es. En sus poemas existe un contraste entre lo subjetivo, lo que el personaje cree que es la realidad, y lo objetivo, lo que esta efectivamente es. La ilusión se despeña irremisiblemente cuando advierte que los valores de la sociedad que guiaban su conducta han sido derrotados.

En un cortometraje que filmó en 1930 con Carlos Gardel, este le pregunta qué había querido comunicar con “Yira... yira”: “una canción de soledad y esperanza”, responde su autor, y añade: el personaje “es un hombre que ha vivido la bella esperanza de la

fraternidad durante cuarenta años. Y de pronto, un día, a los cuarenta, se desayuna con que los hombres ¡son unas fieras!”.²¹ Es decir, el mundo siempre fue una porquería, pero el poeta no se había dado cuenta. En los cuatro tangos que componen lo que Conde llamó “la vertiente social de la poética discepoliana” (2003: 85) –“Qué vachaché”, “Yira, yira”, “Qué sapa Señor” y “Cambalache”– existe una progresiva toma de conciencia del personaje:

En “Qué vachaché” es tratado de iluso, de “gilito” por la mujer que lo está echando. En “Yira yira” ese mismo idealista es el que deja de creer, porque se desayuna con que los hombres son unas fieras. “Qué sapa, Señor” es la continuación de ese camino. En este tango se describen las causas del engaño [...], el último de los borradores antes de la obra definitiva, acabada que hay en “Cambalache” [...] la culminación, el punto más alto de los tangos “sociales” (Conde, 2003: 81).

Así lo resume el propio autor:

A los quince años hice versos de amor, muy malos... A los veinte, henchido de fervor humanista, creí que todos los hombres eran mis hermanos... A los treinta... hum... a los treinta eran apenas primos... Ahora, estafado y querido, golpeado y acariciado, creo que los hombres se dividen entre los que muerden y los que se dejan morder.²²

Este “desayuno” de los personajes de Enrique se corresponde, en los grotescos de su hermano, con la caída de la máscara: los inmigrantes retratados por Armando se ven a sí mismos de un modo distinto al que verdaderamente son. Al igual que en los poemas, cuando se advierte la distancia entre lo que es y lo que cree o pretende ser, se cae la máscara que ocultaba la realidad humana, y las ilusiones se despedazan inexorablemente. La idea de la máscara es desarrollada en *El humorismo*, “interpretación personal de Pirandello de la categoría estética de lo grotesco” (Faillace, 1989: 35).

En la segunda parte del ensayo aludido, el escritor italiano destaca que la esencia del humorismo es la reflexión sobre la condición humana, que le permite preguntarse, en un momento determinado, el sentido de su propia existencia. El hombre, que hasta ese momento solo vivía, de pronto se “ve vivir” y esto constituye su desgracia, su “triste privilegio”. En la concepción pirandelliana, al igual que en la de Heráclito, la vida es un

²¹ Citado en FERRER, H.; SIERRA, L. (2004). *Discepolín. Poeta del hombre que está solo y espera*, Buenos Aires: Sudamericana, 139.

²² Citado en GALASSO, N. (1995). *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*, Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento nacional, 16.

fluir permanente: el hombre de ayer no es el de hoy porque sufre cambios constantes.

Magistralmente lo resume el Padre al Director de *Seis personajes en busca de un autor*:

Lo que usted era en otra época, con todas las cosas, dentro y alrededor de usted, como le parecían entonces y eran, eran realmente para usted. Y bien señor, pensando en aquellas ilusiones que usted ya no se forja, en todo aquello que ya no le parece como era para usted en otros tiempos, ¿no siente como si le faltase, no digo estas tablas del palco escénico, sino el suelo bajo sus pies, considerando que del mismo modo “este” como se siente usted ahora, toda su realidad de hoy, tal como es, está destinada a ser ilusión de mañana? (Pirandello, 2007: 107).

Pero existe un elemento opuesto al tiempo: las formas, “los conceptos, los ideales, mediante los cuales quisiéramos mantener nuestra íntima coherencia, todas las ficciones que nos creamos” (Pirandello, 1994: 194). Este autor distingue fundamentalmente dos: la primera se origina por el arte; la segunda, por el trato social, a través de las máscaras con las que nos relacionamos socialmente:

Empecemos por aquello que la ilusión construye en cada uno de nosotros; o sea la construcción que cada uno realiza de sí mismo por obra de la ilusión. ¿Nos vemos en nuestra genuina y sincera realidad tal como somos, o más bien como quisiéramos ser? Por un espontáneo artificio interior fruto de secretas tendencias, o de inconsciente imitación, ¿no nos creemos, de muy buena fe, diferentes de cómo sustancialmente somos? Y consiguientemente pensamos, obramos, vivimos según esta interpretación ficticia y no obstante sincera de nosotros mismos (187).

¡Máscaras, máscaras! Un instante apenas y desaparecen para dejar sitio a otros [...]. Cada cual se recompone la máscara como puede, la máscara exterior, entendámonos. Porque dentro de cada cual está la otra máscara, esa que ha mentido no armoniza con la de afuera. ¡Si al fin nada es verdad! ¡Claro! Son verdad el mar, la montaña, el guijarro y también una brizna de yerba... pero ¿el hombre? El hombre siempre enmascarado, sin quererlo, sin saberlo, disfrazado de eso que, de buena fe, cree ser (196).

Como los actores de *Seis personajes en busca de un autor*, los inmigrantes del grotesco criollo quedaron fijados en el pasado, en la parte de la realidad que les agradaba de sí mismos, en un comportamiento que, en la década del veinte, conducía al fracaso: Miguel quedó detenido en el tiempo como padre orgulloso que sostenía honradamente a su familia con el mismo trabajo que su padre y su abuelo; Stéfano creía que era un gran músico y que la incapacidad de consumir su ópera prima se debía a la obligación de ganar el sustento para su familia; Saverio quedó fijado en el rol de organillero mendicante; Daniel, en la tradición cristiana, en el rol de padre católico, mientras Nicola se colocó la máscara de varón adaptado a los nuevos tiempos que acepta al amante de su esposa.

La máscara le impide al personaje conocer su problema, pero después de su caída, advierte quién es realmente. La peripecia de la obra coincide con la llegada de un tercero, cuya misión es destruir la máscara:

Ese núcleo peripecia es un instante en el texto-contexto de la obra, instante en el que confluyen acción e intriga y divide a la obra en dos etapas: antes la máscara, después la mueca [...]. Antes y después de este núcleo peripecia, instante breve que funciona a manera de chispa, la intriga se reduce a mostrar diferentes gestos cotidianos descompuestos en sus elementos primarios que apuntan a la mueca (Marco et al., 1974: 425).

Estos personajes que llegan para destruir la máscara son, de acuerdo con el concepto de Pirandello, humoristas, pues descomponen los ideales: “Uno de los más grandes humoristas fue, sin saberlo, Copérnico, quien desmontó, si no precisamente la máquina del universo, por lo menos la soberbia imagen que de ella nos habíamos forjado” (Pirandello, 1994: 200). El humorista sacude los fundamentos, destruye las ficciones y las máscaras, y nos muestra al rey en camisa y el oro junto al barro.

En *Stéfano*, la caída de la máscara se produce durante el diálogo con Pastore. El discípulo, quien en un primer momento es presentado como traidor, revela la verdad: Stéfano ya no sirve, desafina, y la decisión del director de expulsarlo de la orquesta, tomada un año antes, había sido demorada por piedad al viejo músico. Como señala Pellettieri, en *Relojero* la máscara cae dos veces: la primera vez sucede al final del cuadro primero del primer acto, cuando Nené le cuestiona a Daniel el haberse quedado fijado en el tiempo y le habla de la nueva moral y del amor libre. Cae entonces la máscara del padre católico y asume la de “padre moderno” (2008: 194). No obstante, esta nueva máscara se desploma en el segundo acto cuando Lito, estudiante de medicina, reconoce haber matado a un chico debido a una mala praxis. A Nicola lo encontramos con la máscara de “hombre moderno”, que cae cuando cree haber ganado la lotería: al pensar que puede darle los gustos a su mujer, echa a Carlitos, su amante. En *El organito*, la ruptura del trato comercial con Mamma Mía lleva a Anyulina a vengar a su hermano y a exhortar a sus hijos a abandonar el hogar. Ella misma es la encargada de comunicárselo a su esposo, quien, de este modo, “vuelve a ser el padre que una noche imploraba comida para sus hijos. Ha recorrido su camino: ha hecho con su familia lo que la sociedad hizo con él. Ahora recibe el mismo pago de su mujer y de sus hijos” (Marco et al., 1974: 412). Por último, y por tratarse de

una obra de transición, la caída de la máscara de Miguel ocurre fuera de escena, presumiblemente cuando se hunde en la zanja con Mateo.

Después de la caída de la máscara, los personajes experimentan el tiempo de un modo distinto y no encuentran su lugar en el mundo: tras el diálogo con Pastore, Stéfano exclama: “He visto en un minuto de lucha tremenda tutta la vita mía. Ha pasado. Ha concluido. Ha concluido y no ha empezado” (74), y una didascalia del Epílogo indica que “ha envejecido” (79). Mateo ya no da consejos a sus hijos, y Daniel, cuando cae la primera máscara reconoce: “¡Yo no entiendo nada!”.

CONCLUSIONES

El objetivo fundamental de este trabajo era demostrar de qué modo las obras de Armando y Enrique Santos Discépolo son, respecto del mito de “hacer la América”, lo que la Generación del 900 representa para el proyecto liberal y su lema “gobernar es poblar”.

El mito elaborado por Sarmiento y Alberdi concebía al inmigrante como un elemento civilizador que modificaría el carácter nacional del pueblo y regeneraría las razas americanas. Este mito pergeñado por la elite se correspondía, de parte de los inmigrantes, con el de “hacer la América”, el ideal de un futuro de bonanza sin límites. En la coyuntura histórica del Centenario comenzó una nueva instancia de reflexión sobre la identidad argentina: se creyó que los civilizados inmigrantes que traerían consigo el progreso atentaban contra la nacionalidad, por lo que el mito liberal fue sustituido por otro, literario, que la exaltaba. Así como el *Martín Fierro* fue el mito de identificación colectiva ante el fracaso del proyecto liberal, los grotescos de Armando y la obra poética de Enrique retrataron, también desde la literatura, el desengaño de los inmigrantes. A pesar de las diferencias entre los dos autores aquí estudiados, es posible hallar una concepción análoga respecto de la estética del desengaño.

Tal vez las disimilitudes más notorias se verifiquen en dos aspectos: los diferentes géneros y personajes. En el primer caso, no obstante, así como Armando fue el creador y el mayor exponente de una nueva forma dentro del sistema teatral del sainete –el grotesco criollo–, Enrique se alejó –dentro de la poesía popular– de los temas proverbialmente tratados e incorporó al cancionero del tango otros desconocidos, fundamentalmente, el del hombre común y la crónica de la Década Infame. Ambos fueron, entonces, revolucionarios en el género escogido para transmitir su mensaje.

En el segundo caso, y al igual que en las obras de Armando, son los personajes los que confieren unidad a los tangos de Enrique, cuyos protagonistas son los hijos y nietos de las familias de inmigrantes italianos que desfilaban por los grotescos criollos de la década anterior. Es decir, mientras Armando escenifica el desengaño de los inmigrantes ante el fracaso del mito de “hacer la América”, su hermano lo complementa históricamente para testimoniar la desilusión de este “nuevo tipo cultural”, producto de la sincresis entre los

extranjeros que protagonizan los grotescos y la población nativa. En efecto, esta continuidad ha sido señalada por María Esther Badín, para quien el inmigrante italiano no solo constituye el arquetipo de todas las colectividades, sino también del porteño, de la realidad de la época, porque muestra “la envolvente «inmoralidad» que los contiene y en la que se debe vivir” (Badín 1999: 131). Esta es la gran denuncia de los grotescos para la autora, que involucra también a los nativos. De este modo, las situaciones que viven los personajes no atañen solo a los protagonistas de la inmigración, sino que responden a las problemáticas nacionales. También Beatriz Trastoy entiende la situación del inmigrante italiano y de su entorno familiar como una metonimia de la inmigración y una metáfora del fracaso del proyecto liberal: “No sólo padecen el desarraigo y los problemas típicos de los inmigrantes, sino los grandes fracasos de la política argentina. No sólo se plasma el desfase entre las expectativas y las realizaciones individuales, sino también el definitivo fracaso del proyecto liberal (1999: 144).

Fundamentalmente, es posible adjudicar al grotesco la misma denuncia que corresponde asignar a los tangos de Enrique: se cuestiona la posibilidad de vivir de acuerdo con ciertos principios éticos, pues quien intenta practicarlos es condenado a pasar necesidades físicas y espirituales. El trabajo honrado conduce a la miseria. Tangos y grotescos están transidos de idéntica concepción: la inmoralidad es el único modo de vivir en una sociedad donde la solidaridad está ausente y donde la subsistencia exige una competencia despiadada.

Tanto en los inmigrantes de los grotescos como en las clases populares compuestas por sus hijos y nietos y representadas en los tangos, se cae la máscara cuando el personaje advierte la distancia entre lo que cree ser y lo que efectivamente es –en el caso de Armando– y entre lo que debe ser la vida y la Argentina real, en el caso de Enrique. Mientras en los grotescos la máscara oculta algo intrínseco al personaje –esto es, la verdadera identidad del protagonista que había quedado fijado en el tiempo–, en los tangos la caída de la máscara revela algo exterior a él: los valores que guían su conducta han sido derrotados.

“Yo también fui hijo un hijo del otoño”, confiesa Leopoldo Marechal en “Descubrimiento de la Patria”, el segundo de los cantos que componen la *Patriótica*. No es esta la única coincidencia con los hermanos Discépolo, también hijos de inmigrantes. Al

igual que Enrique, el autor de *Adán Buenosayres* ha sido un pensador de la esencia y del destino del hombre de Buenos Aires; no en vano le ha sido conferido al primero el título de “filósofo del tango” y el segundo ha sido considerado por Leonardo Castellani “el primer poeta filosófico que ha tenido la Argentina”. Ambos fueron víctimas de la conspiración del silencio y de la proscripción intelectual –“poeta depuesto”, como decía de él mismo el propio Marechal– a causa de su simpatía hacia el peronismo. Pero fundamentalmente, los tres problematizaron el tema de la inmigración en las tierras rioplatenses:

No pudiendo solidarizarme con la realidad que hoy vive el país, estoy solo e inmóvil: soy un argentino en esperanza [...]. Si al llegar a esta tierra mis abuelos cortaron el hilo de su tradición y destruyeron su tala de valores, a mí me toca reanudar ese hilo y reconstruirme según los valores de mi raza. En eso ando. Y me parece que cuando todos hagan lo mismo el país tendrá una forma espiritual (Marechal 1970: 144).

Así resume Adán Buenosayres, en la discusión aludida en los acápites de nuestro primer capítulo, su misión: exaltar, al decir de Eduardo Mallea, la Argentina invisible, que es profunda, verdadera y raíz humana, no follaje.

BIBLIOGRAFÍA

1. CORPUS ANALIZADO

DISCÉPOLO, A. (1969) *Obras escogidas*, Buenos Aires: Jorge Álvarez.

————— (1970) *Giácomo. Babilonia. Cremona*, Buenos Aires: Talía.

————— (1987) *Mateo. Stéfano. Relojero*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

DISCÉPOLO, E. (2009) *¿A mí me la vas a contar? Discursos a Mordisquito*, Buenos Aires: Terramar.

2. LIBROS

ALBERDI, J. B. (1922) *Bases y puntos de partida para la organización política de La República Argentina*, Buenos Aires: Claridad.

ALTAMIRANO, C.; SARLO, B. (1997) “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos” en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Ariel.

AUGE, M. (2000) *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa.

BADÍN, M. E. (1999) “«L’inmigrante»: permanencia y transfiguración de un símbolo en clave teatral” en PELLETTIERI, O. (ed.), *Inmigración italiana y teatro argentino*, Buenos Aires: Galerna / Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, 121-135.

BOURDÉ, G. (1977) *Buenos Aires*, Buenos Aires: Huemul.

CONDE, O. (2003) *Enrique Santos Discépolo. La rebelión contra el mundo*, Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor.

DEI, D. (1990) *Discépolo: todavía la esperanza. Esbozo de una filosofía en zapatillas*, Buenos Aires: Almagesto.

DEVOTO, F. (2003) *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.

- FERRER, H.; SIERRA, L. (2004) *Discepolín. Poeta del hombre que está solo y espera*, Buenos Aires: Sudamericana.
- FLORIA, C.; GARCÍA BELSUNCE, C. (1998) *Historia política de la Argentina contemporánea: 1880-1983*, Madrid: Alianza.
- GALASSO, N. (1995) *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*, Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento nacional.
- (2004) *Discépolo y su época*, Buenos Aires: Corregidor.
- GALASSO, N.; DIMOV, J. (2004) *Fratelanza. Enrique Santos Discépolo. El reverso de una biografía*, Buenos Aires: Colihue.
- GERMANI, G. (1962) *Política y sociedad en una época de transición: de la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, Buenos Aires: Paidós.
- GHIANO, J. (1965) *El grotresco en Armando Discépolo*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- KAYSER, W. (1964) *Lo grotresco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires: Novoa.
- LARA, T. (1981) *El tema del tango en la literatura argentina*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- LUGONES, L. (1979) *El payador y antología de poesía y prosa*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- LUNA, F. (1998) *Breve historia de los argentinos*, Buenos Aires: Planeta.
- MARCO, S. et al. (1974) *Teoría del género chico*, Buenos Aires: Eudeba.
- MARECHAL, L. (1998a) *Obras completas. Vol. I: La poesía*, Buenos Aires: Perfil.
- (1998b) *Obras completas. Vol. IV: Las novelas*, Buenos Aires: Perfil.
- MAY, R. (1992) *La necesidad del mito: la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Paidós.
- MORENO, J. L. (2004) *Historia de la familia en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Sudamericana.
- ORDAZ, L. (1965) *El grotresco criollo*, Buenos Aires: Eudeba.

- (1987) “Armando Discépolo o el «grotesco criollo»” (prólogo) en DISCÉPOLO, A. *Mateo. Stéfano. Relojero*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- PÁEZ, J. (1970). *El conventillo*, Buenos Aires: Centro Editor de América latina.
- PELLETTIERI, O. (1976) *Enrique Santos Discépolo: obra poética*, Buenos Aires: Todo es Historia.
- (1987) “La primera época del teatro de Armando Discépolo (1910-1923)” en DISCÉPOLO, A. *Obra dramática*, Buenos Aires: Eudeba.
- (1989) “Las primeras obras de Armando Discépolo en colaboración (1914-1917)” en DISCÉPOLO, A. *Obra dramática*, Buenos Aires: Eudeba / Galerna.
- (1994a) “Armando Discépolo y el grotesco italiano: reescritura y variantes artísticas” en *De Goldoni a Discépolo: teatro italiano y teatro argentino: 1790-1990*, Cuadernos del Getea n° 4, Buenos Aires: Galerna, 83-98.
- (1994b) “El sainete español y el sainete criollo: géneros diversos” en *Cien años de teatro argentino: 1886-1990. Del Moreira a Teatro abierto*, Buenos Aires: Galerna, 27-36.
- (1999) “Babilonia de Armando Discépolo: desintegración y sainete” en *Inmigración italiana y teatro argentino*, Cuadernos del Getea n° 10, Buenos Aires: Galerna / Instituto Italiano de Cultura, 81-95.
- (2002) *Alberto Novión: la transición al grotesco criollo*, Buenos Aires: Eudeba.
- (2008) *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*, Buenos Aires: Galerna.
- PIRANDELLO, L. (1994) *El humorismo*, Buenos Aires: Leviatán [prólogo de José María Monner Sans].
- (2007) *Seis personajes en busca de autor*, Buenos Aires: Gradifco.
- PUJOL, S. (1991). *Gardel y la inmigración*, Buenos Aires: Almagesto.
- (2006) *Discépolo. Una biografía argentina*, Buenos Aires: Booket.
- ROMERO, J. L. (1965) *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del XX*, México: FCE.
- SARLO, B. (2009) *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*, Buenos Aires: Siglo XXI.

SARMIENTO, D. F. (1900) *Condición del extranjero en América*, Buenos Aires: A. Belín Sarmiento Editor.

————— (1962) *Facundo. Civilización y barbarie*, Buenos Aires: Espasa-Calpe.

SEBRELI, J. (2003) *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires: Sudamericana.

SERVIER, J. (1996) *La utopía*, México: FCE.

TRASTOY, B. (1999) “La inmigración italiana en el teatro de Rovertó Cossa: el revés de la trama” en PELLETTIERI, O. (ed.) *Inmigración y teatro argentino*, Buenos Aires: Galerna / Instituto Italiano de Cultura, 137-145.

ULLA, N. (1967) *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires: Joge Álvarez.

————— (1987) “Discépolo o el juego de las máscaras” en PELLETTIERI, O. (comp.), *Radiografía de Carlos Gardel, Primeras Jornadas de Investigación Tanguística*, Buenos Aires.

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

3. REVISTAS

FAILLACE, B. (1989) “«El humorismo»: la visión pirandelliana de lo grotesco”, *Signos*, 16: 32-42.

NUDLER, J. (1991) “Dónde estaba Dios cuando te fuiste”, *Página 12*, 22 de diciembre: 26.