



Raíces, semana de la hispanocultura en Eslovenia El teatro rioplatense de comienzos del siglo XX

Ana Cecilia Prenz Kopušar

Índice

Premisa; 1. Breve introducción al teatro rioplatense de comienzos del siglo XX; 2. El sainete y el grotesco criollo; 3. Un ejemplo: Mustafá de Armando Discépolo; Referencias bibliográficas

Premisa

Pilar Sanchis expone en el artículo *Perché una settimana dell'ispanocultura*¹ de *Visioni LatinoAmericane* algunas de las motivaciones que la llevaron a organizar *Raíces: semana de la hispanocultura* en Lubliana y Kamna Gorica (Eslovenia). Dicho evento, realizado en el ámbito del Departamento de lenguas romances de la Facultad de filosofía y letras (Universidad de Ljubljana) y en colaboración, en lo que respecta las últimas dos jornadas, con *La Casa de Kamna*, lugar de encuentro y reflexión sobre América Latina, tuvo como objetivo principal sacar el saber y la cultura de las aulas universitarias y ofrecerlo a la ciudad y a su gente.

Quien escribe se ocupó de la coordinación de las actividades en Kamna Gorica que incluyeron dos charlas sobre temáticas latinoamericanas. Barbara D'Introno y Luca Bianchi del Centro studi per l'America Latina de la Universidad de Trieste se ocuparon de presentar *¿Qué sueñan los niños mayas? Una experiencia en las comunidades indígenas de Chiapas*, acompañada por una muestra de dibujos de los mismos niños. Pablo Furioso y Ana Cecilia Prenz desarrollaron *El grotesco contemporáneo rioplatense* junto con la proyección de *Esperando la carroza*, película perteneciente al género del grotesco criollo (costumbrista) o comedia negra, interpretada por el actor argentino Antonio Gasalla.

En *¿Qué sueñan los niños mayas?* los expositores intentaron responder a algunas preguntas clave referidas al análisis de los dibujos de niños pertenecientes a las comunidades Tzotzil y Tzeltal. ¿Es posible comprender los rasgos de una cultura a través del análisis de un dibujo? ¿Puede un dibujo revelar sueños, aspiraciones, miedos, ansias, traumas de un niño? ¿Qué rol juega la cultura en la producción de estas emociones, cómo las transmite, cómo las representa? Fueron estas las dimensiones cognitivas que se

¹ P. Sanchis, *Raíces: perché una settimana della ispanocultura?*, «Visioni LatinoAmericane», 3, 2010, pp.146-149.



exploraron en el trabajo de investigación en las comunidades indígenas de Chiapas, en México, y que los expositores presentaron. Su estudio intentó verificar los contenidos de la cultura de pertenencia, sea a nivel gráfico-estilístico-cromático, sea a nivel de significados. Un punto central, en la investigación, fueron las emociones vividas por los niños pertenecientes a esta minoría lingüística y cultural y cuyas reivindicaciones se oponen a la homogenización cultural que, en dichas regiones del planeta, se manifiesta a través de un proceso de aculturación evidente en las generaciones más jóvenes.

El trabajo *El grotesco contemporáneo rioplatense* tuvo dos momentos fundamentales: el primero, centrado en la introducción del teatro de comienzos del siglo XX y del grotesco criollo; el segundo, a cargo de Pablo Furioso, centrado en las relaciones intertextuales entre el tango y el teatro grotesco rioplatense desde sus orígenes hasta los años Ochenta. En el presente artículo nos detenemos en algunos momentos centrales de la exposición de la primera parte de dicho trabajo.

1. Breve introducción al teatro rioplatense de comienzos del siglo XX

En el panorama teatral de comienzos de siglo, desde el punto de vista dramático, dominan los autores que se inspiran en la literatura dramática española. Asimismo, tienen en su haber todos aquellos géneros - sainetes, zarzuelas, vaudeville, intermedios, revista etc. - que caracterizan el *teatro por horas* o *por secciones* a la manera madrileña (varias funciones, con distintas piezas, en el mismo día). Desde el punto de vista del espectáculo, compañías teatrales formadas por artistas extranjeros o definitivamente extranjeras (españolas, francesas, italianas)² visitan las salas de Buenos Aires, proponiendo a la ciudad un repertorio europeo e internacional.

Dos eventos marcan los años de fin de siglo y ponen en discusión la dependencia del teatro de los modelos propuestos por la península ibérica: la llegada de los inmigrantes europeos que cambian el panorama socio-cultural de Argentina y, un evento estrictamente teatral, la representación de un drama gauchesco, *Juan Moreira*.

Entre 1880 y 1910 y entre 1920 y 1930, en particular, la ciudad de Buenos Aires crece de manera vertiginosa. En 1887 tiene 433.375 habitantes; en 1909 ha alcanzado la cifra de 1.231.698, de los cuales 544.785 son extranjeros. En su mayoría son italianos y españoles, aunque también de otras zonas de Europa. Se dedican a trabajos de tipo artesanal y se concentran sobre todo en la ciudad, dando vida al fenómeno de los *conventillos*, descritos a menudo en las obras teatrales argentinas. Los *conventillos* son viejos palacios abandonados en los que viven familias de inmigrantes, cada una con su cultura y su lengua. El *conventillo* no es sólo un espacio físico sino un lugar donde se entrecruzan los destinos de distintas personas de variadas proveniencias. Con la inmigración la sociedad argentina se transfigura. En términos estrictamente teatrales el *teatro por horas* determina el aumento en la demanda de piezas breves de temática local. Así surge el *género chico criollo* para el que escriben muchos autores locales y que, a su vez, se inspira en el *género chico español*.

² Compañía Sarah Bernhardt, Compañía Ermete Novelli, Compañía María Guerrero, entre las más importantes.



El drama *Juan Moreira*, en cambio, se representa en el ámbito del circo criollo y en él se expresan los valores del hombre del campo, el gaucho. Una familia de origen genovés, la familia Podestá, de mimos, saltimbanquis, acróbatas que se había radicado en Uruguay y que trabajaba en el circo, decide representar inicialmente un mimodrama (1884) sobre la base del folletín y de la novela que lleva el mismo título, *Juan Moreira*, del autor argentino Eduardo Gutiérrez. Más tarde, el mismo autor escribirá propiamente el drama (1886). Parte de la crítica ha querido ver en la representación de este drama, y en la repercusión que el mismo tuvo, el advenimiento del teatro nacional argentino. Nos resulta difícil creer que se pueda datar el inicio de una práctica artística, sin embargo es cierto que a partir de la representación de este drama y a partir de muchos otros factores contextuales (no por último el de la inmigración, estamos hablando de una compañía formada por genoveses) el panorama teatral argentino cambia. «La invención de Gutiérrez-Podestá hizo centro en una determinada moralidad, en la sensibilidad, en fin, en la cultura del pueblo campesino y suburbano, que, evidentemente, la estaba esperando. Así como, salvando las distancias, el teatro de Lope de Vega o el de Calderón nacionalizó la escena española del Siglo de oro, *Juan Moreira* iba a hacer otro tanto con el teatro argentino de fines del siglo pasado»³.

En Buenos Aires, contemporáneamente a los espectáculos en los circos criollos, se representan espectáculos cuyas raíces son españolas pero que lentamente incorporan elementos locales. El *género chico criollo* introduce, además de los ya mencionados sainetes, zarzuelas, vaudeville, intermedios, revista, también los sainetes rurales, el folletín, el circo, y al nuevo personaje de la sociedad argentina, es decir, al inmigrante. Una serie de elementos nacionales y extra nacionales se enlazan y se reflejan en este género. La ambientación del sainete es el *conventillo*, en el que familias numerosas viven conflictos cotidianos debidos a las dificultades económicas, a los problemas de alojamiento, a las enfermedades, y a los dramas generacionales, etc. José González Castillo afirma que «el género chico español ofrecía un modelo magnífico de copiar: El chulo era el original graciosísimo de nuestro compadrito porteño. La chulapa, nuestra taquera de barrio, el pelma sablista de los Madriles, nuestro vulgar pechador callejero, las verbenas nuestras milongas, las broncas nuestros bochinches»⁴.

Es interesante notar que la presencia de los inmigrantes, sobre todo de los italianos, introduce en el español rioplatense cambios también a nivel lingüístico. Se desarrollan el cocoliche y el lunfardo, ambos nacidos en el patio del conventillo.

José Podestá, por otra parte, en el drama por él representado, crea el personaje de Cocoliche:

«Ma quiame Franchisque Cocoliche,
e songo cregollo gasta lo güese de la taba
e la canilla de lo caracuse, amique».

³ O. Pellettieri, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Galerna, Buenos Aires, 2002, p.100.

⁴ www.henciclopedia.org.uy/autores/Ciancio/Circosainete.htm



El cocoliche y el lunfardo serán un punto de encuentro importante entre el teatro y el tango, este último vinculado desde sus orígenes con la escena.

La intertextualidad es, pues, una de las características del texto dramático de comienzos de siglo.

2. El sainete y el grotesco criollo

El sainete, según el autor Alberto Vacarezza, era:

«Un patio de conventillo,
un italiano encargao,
un yoyega retobao,
una percanta, un vivillo,
dos malevos de cuchillo,
un chamuyo, una pasión,
choques, celos, discusión,
desafío, puñalada,
aspamento, disparada,
auxilio, cana... telón».

Osvaldo Pellettieri, en tiempos más recientes, distingue distintas fases en la evolución del sainete hacia el grotesco. En la primera fase, el sainete se define como pura fiesta. Prevalecen el elemento sentimental, el amor no correspondido y su idealización. Los procedimientos musicales son los de las zarzuela, las situaciones propias del vaudeville. El conventillo es el lugar de la acción y sus personajes caricaturescos: el guapo, el extranjero, la mujer decente, la mujer de vida licenciosa, el criollo, la mujer trabajadora.

En la segunda fase el *sainete* se convierte en tragicómico. Retoma, en realidad, la vieja tradición de unión entre lo cómico y lo trágico que había caracterizado los orígenes del teatro español, no por último *La Celestina* de Fernando de Rojas. El lenguaje grotesco está presente, de manera más o menos marcada, en las distintas fases de transformación del género. El grotesco tiene antecedentes en el sainete y el sainete se proyecta hacia el grotesco. El primero que adopta el grotesco en sus obras es el escritor Carlos Mauricio Pacheco haciendo irrumpir lo trágico en lo risueño cotidiano. Su sainete *Los disfrazados* (1906) plantea con claridad la contradicción entre la máscara (el disfraz) y el rostro (los sentimientos íntimos). La obra se desarrolla en el arquetípico patio de conventillo en el que encontramos el elemento musical tanguero:

Tango

«Soy el mulato Padilla,
bailarán debute y soda,
soy el taquero más pierna
para un tango quebrador.
Cuando me enrosco a la mina,
l'hago girar y me estiro,



bailando, en sus ojos miro
todo mi orgullo y mi amor».

Malatesta - ¿Y por qué no se disfraza?

Andrés - Todos vivimos disfrazados, mi estimado amigo.

Un hombre gasta muchas caretas al fin del año.

La tercera fase, es la que se define propiamente grotesco criollo y la obra que mejor lo representa es *Stéfano* (1928) del escritor de origen napolitano Armando Discépolo (1887-1991)⁵. Su obra presenta varios puntos de contacto con la de Luigi Pirandello. En sus textos teatrales narra el problema humano de la inmigración. Los ambientes que describe, cargados de una atmósfera triste y depresiva, evidencian las contradicciones de los personajes y el dolor que esconden detrás de una máscara aparentemente cómica. El grotesco criollo de Discépolo narra, a través de personajes humildes y golpeados, las miserias de un orden social despiadado y propone, en la escena argentina, una manera amarga de reír. Explica el autor al comienzo del sainete trágico *Mustafá*:

Estos personajes no quieren ser caricatura, quieren ser documento. Sus rasgos son fuertes, sí; sus perfiles agudos, sus presencias brillosas, pero nunca payasescas, nunca groseras, nunca lamentables. Ellos, vivos, ayudaron a componer esta patria nuestra maravillosa; agrandaron sus posibilidades llegando a sus costas desde todos los Países del mundo para hacerla polifacética, diversa. Yo los respeto profundamente, son mi mayor respeto. Y suplico a estos actores vociferantes que increíblemente aún subsisten, que se moderen o no lo interpreten, porque... estudiarlos sí, gracias, pero desfigurarlos, no. Reír es la más asombrosa conquista del hombre, pero si reír es comprender que se ríe sólo para aliviar el dolor⁶.

La risa de las obras de Discépolo desenmascara las convenciones sociales y muestra la vida con sus contradicciones y debilidades.

3. Un ejemplo: Mustafá de Armando Discépolo

Mustafá, obra escrita en colaboración con Rafael José de Rosa, fue estrenada el 5 de marzo de 1921 por la Compañía de teatro de Pascual Carcavallo en el teatro nacional de

⁵ Armando Discépolo, hijo de inmigrantes napolitanos, nace en Buenos Aires en 1887. La casa de los Discépolo estuvo signada por la vocación artística de la familia, a tal punto que uno de los mayores dramaturgos argentinos (Armando) y uno de los mayores autores de letras de tango (su hermano Enrique Santos, *Discepolín*) surgieron de ese hogar. Discépolo escribió, a comienzos de los años Venti a razón de una o dos piezas por año, entre las que se destacan *La torcaza*, *El novio de mamá*, el vodevil *La espada de Damocles* y *El movimiento continuo*. En esta última aparece por primera vez la palabra «grotesco». Luego llegaron sus obras más reconocidas: *Mustafá*, *Giácomo*, *Muñeca*, *Babilonia*, *El organito*, *Stéfano*, *Cremona* y *Relojero*, escritas entre 1921 y 1934.

⁶ A. Discepolo, R.J. De Rosa, *Mustafá. Obras escogidas*, Ed. Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1969, tomo II, p.247.



Buenos Aires. En este texto dramático Discépolo trasgrede, claramente, las normas vigentes de composición del sainete, perfilando las características del grotesco criollo.

La trama se desarrolla en el seno de una familia de inmigrantes turcos. El protagonista es Mustafá que ha comprado, a medias con Gaetano, su vecino, un billete de la lotería. El billete sale premiado pero Mustafá lo esconde. Toda una noche persiste en el engaño hasta que los hijos deciden devolverlo. Pero, cuando van a buscarlo, descubren que los ratones se lo han comido.

Mustafá conserva algunos de los elementos exteriores del sainete: el espacio que sigue siendo el del conventillo; el autor que pinta un cuadro de costumbres; los personajes que, naturalmente, son inmigrantes; las jergas propias de la inmigración. Dice, en un momento, Gaetano:

...nel conventillo todo es armonía, todo se entiéndono: ruso co japonese; franchese co tedesco; italiano co africano; gallego co marrueco. ¿A qué parte del mundo se entiéndono como acá: catalane co españole, andaluce co madrileño, napoletano co genovese, romañolo co calabrese? A ninguna parte. Este e no paraíso. Ese na Jauja. ¡Ñe queremos todo!

El autor parece proponer una visión positiva y jocosa de la vida del inmigrante; sin embargo, pronto, el mismo Gaetano desmentirá lo dicho «desmitificando la realidad idílica de los conventillos que se mostraba en los sainetes»⁷.

...éste ese no paíse hospitalario que te agarra toda la migracione, te la encaja a lo conventillo, viene la mezcolanza e te sáleno a la calle todo esto lindo mochacho pateadore, boxeadore, cachiporrero, e asaltante de la madona.

Mustafá, en realidad, ha robado el billete de la lotería porque en él ve la posibilidad de regreso a su país. Vive sumergido en la nostalgia la nueva patria no ha respondido a sus expectativas. Querría volver a Turquía pero no tiene el dinero suficiente para hacerlo.

(Hablando a mujer e hijos) [...] ¿Sabe qué biensia tuda la noche? Biensia que Jintina (Argentina) istá lejos Durquía, muy lejos... Badre tuda la noche driste borque falta mucho Durquía. Falta veintiséis años. Saliú joven con Gostantina (Costantina), su esposa, ricién gasadu. Gostantina linda anduce, [...]. Mustafá istaba bodre e quere gana mucha blata para cumpra vistido y brillante a durquita querida. Bor eso salió Durquía y vino América. Viaje largo, tercera cun baisanos bodres que buscar blata leju Durquía [...] Viaje feo. Barco triste, negro. [...] Jintina es linda, [...] bero drabajo nú rigo drabajador. Jintina drabajo cansa, boneflaco a durco gamina siempre, bero no pone rigo. Contrario, come mal y mata alegría.

La presencia de esta realidad patética transforma en tragedia la comicidad del sainete provocando el efecto grotesco. «Mustafá transforma a Turquía en un espacio fantástico, onírico, alejado en el tiempo y en el espacio por los veintiséis años que la familia lleva residiendo en Buenos Aires y lo mediatiza y actualiza por medio del lenguaje trayéndolo a la

⁷ C. Fos, *Mustafá de Armando Discépolo. Su análisis espacial y su incursión en el teatro San Martín*, www.criticateatral.com.ar/index.php?ver=ver_critica.php&ids=15&idn=377.



realidad. Mustafá se siente triste y extraña su patria, no gana lo suficiente para cumplir su sueño de regreso y, al mismo tiempo, no se siente integrado a una sociedad cuyo idioma no habla y en la cual es discriminado. Turquía adquiere una dimensión virtual a través de su evocación verbal y se convierte en un elemento fundamental para la comprensión del conflicto por las resonancias psicológicas que comporta»⁸.

Lo trágico y lo cómico se mezclan. Lo risueño y lo serio se convierten en elementos inseparables. Discépolo ofrece una imagen poco armoniosa de la realidad. Nos muestra un mundo fragmentado, lleno de situaciones absurdas y paradójicas.

Referencias bibliográficas

- Castagnino R., *Literatura dramática argentina*, Editorial Pleamar, Buenos Aires, 1968.
- Cilento L., Rodríguez M., Pellettieri O., *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Galerna, Buenos Aires, 2002.
- Marial J., *El teatro independiente*, Alpe, Buenos Aires, 1955.
- Pellettieri O., *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Galerna, Buenos Aires, 2002.
- Pellettieri O., *Armando Discépolo, Obra dramática, teatro*, Vol. III, Galerna, Buenos Aires, 1996.
- Gobello J., Olivieri M., *Lunfardo curso básico y diccionario*, Libertador, Buenos Aires, 2005.
- Fos C., *Mustafá de Armando Discépolo. Su análisis espacial y su incursión en el teatro San Martín*, en www.criticateatral.com.ar/index.php?ver=ver_critica.php&ids=15-&idn=377

⁸ *Ibidem.*