

## El cocoliche y la sutura de la deuda simbólica en *Stéfano* y *La Nona*

Gonzalo Aguiar Malosetti

Situar en juego interpretativo algunas de las significancias de *Stéfano* (1928), de Armando Discépolo, y *La Nona* (1977), de Roberto Cossa, supone no sólo rastrear el fondo sociocultural que informa la tradición del grotesco criollo,<sup>1</sup> sino también aventurarse en la interrogación al horizonte de comprensión que ha englobado ambas obras como parte de la herencia dejada por el sainete rioplatense.<sup>2</sup> Interrogar la tradición no significa, en este caso, desplazar la interpretación recibida y sustituirla por algo radicalmente diferente, lo cual cumpliría al pie de la letra, dígase de paso, una de las ansiedades más relevantes de la modernidad cultural. De lo que se trata es de disponer (o mejor dicho, de *predisponer*) algunas de las sugerencias (con)textuales que han marcado el trayecto del inmigrante italiano decimonónico y su eventual representación literaria en pleno siglo XX, con el objeto de efectuar una revisión de los tópicos más frecuentes que los análisis precedentes de las obras estudiadas a continuación han tomado en cuenta.<sup>3</sup> Se puede explicar esa recurrencia temática como una manera de señalar la correspondencia absoluta entre una problemática social (la del inmigrante proletario y sus esfuerzos de adaptación a una realidad que le es ajena) y su objetivación literaria, de modo de justificar un hacer crítico preocupado, en primer lugar, por hacer inteligible una realidad compleja y sometida a diversos cambios históricos. Una y otra vez se debe entrar en diálogo con una historiografía literaria cargada de motivaciones extrínsecas a las puramente “artísticas,” lo cual conlleva la ventaja de comparar ambos textos y detectar las fisuras que operan como marcadores ideológicos de una nación en constante autodefinition.<sup>4</sup>

Para ser más preciso, lo que pretendo en el presente trabajo es operar a partir de los mismos signos que han conformado la dicción teatral del

grotesco criollo, pero dando espacio a una nueva perspectiva que reubique la figura medular del inmigrante dentro de una tradición resistente a la decodificación histórica y retórica, la que marca su trayectoria desde la pantomima del *Juan Moreira* en el circo de los hermanos Podestá (1884) al símbolo contestatario que representa la Nona imaginada por Roberto Cossa.<sup>5</sup> Aceptando las observaciones de Patrice Pavis sobre el teatro como “modelización del mundo” (114-16),<sup>6</sup> me concentraré en desarrollar la importancia del inmigrante dentro de un plano argumentativo que exceda el dato histórico y recupere la tradición discursiva del grotesco criollo como comentario crítico sostenido a lo largo del siglo XX. Mediante el desplazamiento expresivo dado a esta figura en función del cambio de retoricidad del propio texto, el inmigrante italiano y sus descendientes se sitúan en un nivel diferente de enunciación de sus respectivos conflictos dramáticos. En igual medida, me enfocaré en la consideración del personaje de la Nona como el punto culminante de la construcción dramática del inmigrante desde sus primeras representaciones literarias, apelando para esto a una perspectiva comparativa que tomará en cuenta, entonces, algunos de los factores históricos que explican el desarrollo de este fenómeno. El análisis de la trayectoria discursiva que está en la base de la comunicación teatral de ambas obras merece también ser destacado en el argumento que se propondrá a continuación, ya que su recepción evidencia un desplazamiento semántico que parte de la incomunicación *patética* de *Stéfano* hasta llegar a la incomunicación *grotesca* en *La Nona*. De esto se podrá inferir, a lo largo de este trabajo, la resignificación de la figura del cocoliche en el espacio que media entre una pieza teatral y otra. Si bien la primera problematiza a los personajes caricaturescos del género chico rioplatense, directo antecedente del grotesco criollo (Kaiser-Lenoir, *Grotesco criollo* 45), la segunda ofrece una elaboración discursiva del cocoliche que atenta contra uno de los personajes arquetípicos de la familia “tradicional.”

La diferenciación no es caprichosa sino que responde a los propios parámetros culturales de cada época. Si bien Discépolo se afirma como el creador del grotesco criollo y en su propia obra abundan las instancias propiamente grotescas, de todos modos cabe señalar que la caída de la máscara de *Stéfano*<sup>7</sup> se concibe dentro de un esquema nostálgico-sentimental que provoca, en último término, la empatía del receptor. El dilema existencial de *Stéfano* impacta debido a su dramatismo y a lo que implica en términos de fracaso para un inmigrante embargado (en sentido literal y figurado) por la promesa que representaba la América, pero su gestualidad dramática difiere

notablemente de la propuesta de *La Nona*, en donde el personaje central devora a discreción los bienes y servicios de una familia de ascendencia italiana sin preocuparse en lo más mínimo del prójimo.<sup>8</sup> La distancia que media entre una y otra figura, equivalente en cierta forma al grado de relacionamiento afectivo que cada uno tiene con respecto a la tierra natal (Italia), se ofrece como una pausa reflexiva que obliga a revisar los códigos por los cuales ambas obras enuncian sus propuestas teatrales. Mientras el parentesco con el lugar de origen es una invariante de resonancias patéticas en *Stéfano*, en *La Nona* constituye una vaga reminiscencia que objetiva la visión del inmigrante para dar cuenta de manera crítica de los restos del festín liberal, más o menos cien años después de iniciado el sostenido flujo migratorio durante el primer período presidencial de Roca (1880-1886) y la actividad ideológica de la *Generación del Ochenta* (Fishburn 47; Pellarolo 29-32).<sup>9</sup> Como se irá exponiendo a lo largo de este trabajo, dicha gestualidad responde a una reversión discursiva de la figura del inmigrante, quien ahora se representa como una fuerza centrípeta nutrida indiscriminadamente de todo lo que le fue negado en el proceso de asimilación a la joven República Argentina.

Para entender el proceso dramático-discursivo arriba señalado, conviene rescatar algunos de los factores históricos que constituyen el punto de partida de la influencia socioeconómica decisiva del inmigrante. Las estadísticas han marcado que los italianos fueron alrededor del 55 por ciento del total de inmigrantes arribados al puerto de Buenos Aires (Cara-Walker 40; Fishburn 222), lo que en cifras redondas representa alrededor de 4.5 millones de personas entre 1871 y 1920 (Versényi 83; Onega 6-7; Fishburn 47; Lionetti 226; Kaiser-Lenoir, *Grotesco criollo* 52; Pellarolo 67). Este hecho cumplió de alguna manera el vasto plan ideado por Sarmiento y Alberdi (Fishburn 19), pero a la vez el fenómeno demográfico tuvo un carácter urbano que no contribuyó a la repoblación de las pampas argentinas (Onega 7). Los números abren paso a la interrogante acerca de las características de los mecanismos integracionales que allanaron el proceso de adaptación a una nueva cultura, proceso no desprovisto de tensiones dada la resistencia de la élite criolla a un conjunto de procedimientos culturales que los inmigrantes traían como parte de su experiencia objetiva en suelo natal.<sup>10</sup> Esta etapa de reconocimiento y aceptación del “otro” europeo fue dramatizada en diversos eventos artísticos, como una forma de atender a los reclamos de ambas partes en pugna. La escenificación de la otredad resultó ser una forma de resolución de las ansiedades identitarias del italiano inmigrante, y a la vez

significó la liberación de los temores xenófobos del criollo al poder manifestar en el escenario la burla a los modos y costumbres del primero. El proceso de construcción nacional, liderado por una élite criolla que no estaba dispuesta a abdicar de sus privilegios en favor de la fuerte presencia electoral de los inmigrantes y, en especial de sus descendientes nacidos en el nuevo suelo, enfatizó a la vuelta de siglo el prejuicio contra el extranjero por razones estrictamente políticas y económicas (Onega 35).<sup>11</sup> Esto favoreció la producción de ciertos eventos artísticos que dramatizaban las tensiones de la hora de manera tal de hallar resoluciones vicarias en lo referente al problema social que se venía planteando.

Micol Seigel se remite al carnaval como uno de esos sitios que privilegiaban “the negotiation and contestation of shifting national boundaries” (58), dando a entender con esto el modo en que los inmigrantes adoptaron el símbolo del gaucho para emitir una declaración acerca de los intentos de asimilación a la nueva patria (59-60). Definido lo anterior en términos de ruptura del discurso nacionalista (62), Seigel se concentra en la figura del cocoliche como un ícono cultural de naturaleza polisémica, en el cual tanto los inmigrantes como los criollos restriccionistas hallaron un vehículo expresivo de sus propios reclamos políticos.<sup>12</sup> Primero desarrollado para burlarse del habla y de la apariencia de los inmigrantes, luego tomado por éstos para revertir su significado primario y tornarlo en “one of the most beloved national carnival figures” (62), la figura del cocoliche recoge, desde sus mismos inicios, un conjunto de expectativas socioculturales que marcarán una y otra vez su aparición tanto en el sainete criollo como en ulteriores desarrollos del personaje en el ámbito teatral.<sup>13</sup> De ahí que Pellarolo retome el estudio del sainete criollo dándole jerarquía discursiva a uno de los ámbitos de representación popular con más convocatoria en el último cuarto del siglo XIX y principios del XX hasta el derrumbe de la utopía social irigoyenista (19-20). Tampoco es casual, por otra parte, que la misma autora se enfoque en las significancias sociopolíticas del cocoliche, personaje-tipo cuya constitución dramática e hibridez cultural abrían una brecha entre las demandas populares y la “alta cultura” representada por el modernismo en boga (47-48). Ambas hipótesis representan un desafío en bloque a un cierto tipo de escritura de la historia literaria, en donde el rastreo de genealogías discursivas desestima con frecuencia los aportes de la cultura popular a la conformación del imaginario nacional.

Como producto híbrido del italiano y del español (Cancellier 5-10), el cocoliche no brinda únicamente la ocasión de burlarse del otro y, en definitiva,

masificarlo para evitar comprenderlo en los términos objetivos de su existencia. Además “revela el potencial político de las formas culturales populares” (Seigel 75), hecho que toma un giro significativo desde el momento en que el personaje salta del género chico al grotesco criollo inaugurado por Armando Discépolo. La carnavalización de la sociedad heterógena del Río de la Plata, representada festivamente en el sainete criollo, ahora se vuelca a la reflexión social mediante la retórica propia del patetismo dramático. En *Stéfano* vemos escenificado el drama del inmigrante que vino con la intención de “hacerse la América” (en el sentido de aprovechar las ventajas materiales del nuevo territorio) y terminó “haciéndose *con* América” (es decir, participando de la naturaleza tragicómica que connota el subdesarrollo crónico de la región).<sup>14</sup>

El protagonista homónimo de la pieza teatral de Discépolo consigue fundar una familia con una nativa del país (Margarita) luego de arribar a la costa rioplatense con un premio musical debajo del brazo y la intención de convertirse en un gran compositor de música culta. En una primera etapa de su autodescubrimiento, la del deslumbramiento por una Buenos Aires en donde “yueven esterlina” (69), Stéfano consigue arrastrar a sus padres lejos de la “pache e contento” (67) del sur de Italia con la promesa de escribir la gran ópera que lo sitúe en una posición de privilegio en el campo cultural. El paso de los años muestra que la concreción de sus ambiciones artísticas no se cumple, modificando asimismo las expectativas de una familia que había estado centrada en los esfuerzos compositivos de Estéfano como punto culminante en el proceso de asimilación a las coordenadas socioculturales del país de adopción. El personaje sobrevive a base de su trabajo como trombonista y arreglador musical de una orquesta municipal, difiriendo continuamente el cumplimiento de la gran obra que lo saque del anonimato.

El hecho de haber fracasado comporta en Stéfano no sólo su devaluación como sujeto productor dentro de la modernidad bonaerense,<sup>15</sup> sino además, y esto es lo más significativo, la doble fractura producida en torno a su autopercepción como individuo y a la imagen de sí mismo en relación con los otros. Hasta el momento en que Pastore, su colega, le explica la causa del despido de la orquesta (81), cayendo así la máscara que protegía su subjetividad de las condiciones reales de su existencia, Stéfano había continuado prolongando (y hasta cierto punto, manipulando) durante años la imagen de gran promesa a punto de concretarse en territorio extranjero.<sup>16</sup> Esta operación de autoengaño, en la que “el protagonista hizo los cortes en la realidad que le permiten quedarse con los aspectos que más le agradan de sí mismo” (Pellettieri, “Reescritura” 87), queda suspendida a partir del momento

en que la revelación de su fracaso convierte ese futuro glorioso diferido en el final abrupto de sus posibilidades individuales: “He visto en un minuto de lucha tremenda, tutta la vita mía. Ha pasado. Ha concluido. Ha concluido y no he empezado” (81). La cita anterior subraya la disposición crítica del grotesco criollo y la utilización creativa del cocoliche más allá del rasgo pintoresco de una situación cómica dada. Además enfatiza la autonomía lingüística que el cocoliche es capaz de alcanzar para transgredir su sentido primario asignado en el sainete vernáculo y proveer proposiciones de carácter crítico-reflexivo sobre la situación social del inmigrante y sus descendientes.<sup>17</sup>

Por otra parte, el carácter problemático de Stéfano recuerda la lectura que Geoffrey Harpham efectúa de ejemplos del grotesco pictórico en tanto productos de épocas caracterizadas por crisis históricas. Como obras que emergen de rupturas con modalidades caducas de percepción de la realidad, en dichas obras “the grotesque can serve as a thematic metaphor for confusion, chaos, insanity, loss of perspective, social collapse, or disintegration, or *angst*” (466). De lo dicho se deduce que las premisas del grotesco criollo necesitan de un sujeto quebrado en su entereza emocional y psicológica, como en el caso de Stéfano, para validar su revisión crítica de los enunciados que situaban al inmigrante representado en el sainete desde una vena puramente festiva o transaccional. La figura del cocoliche ya no comporta una situación mediadora que tienda a hacer inteligible el choque cultural entre inmigrantes y la élite criolla, sino que de manera gradual se vislumbra el componente de ruptura del pacto social que fuerza la marginación de vastos sectores de la población. El quiebre de los compromisos contraídos por ambas partes trae como consecuencia una profundización de la crisis social y cultural que el grotesco criollo recoge, de alguna manera, para denunciar las contradicciones insolubles que se suscitan en la gestión del Estado liberal imaginado en el período comprendido entre 1880 y 1916. A esto mismo se refiere David Viñas cuando concluye uno de sus numerosos razonamientos aforísticos diciendo que “el grotesco simboliza al inmigrante congelado por el conjuro de la élite tradicional” (123).

Como clase que fuerza el inmovilismo social y la falta de oportunidades políticas basadas en instancias electorales que reflejen el peso inmigratorio en la imagen de un país en transformación, la clase dominante moldea negativamente la consciencia de sí de los inmigrantes y los implica en una concertación de intereses que inclina la balanza a favor de los primeros. En otras palabras, es en la falta de oportunidades para ascender en la escala social y participar del exitismo de la planificación liberal donde están los

términos mediante los cuales puede decodificarse el aplazamiento continuo de las esperanzas musicales de Stéfano. Al “desmitificar el supuesto liberalismo integrador de la clase dirigente” (Romano 30), la pieza pone de relieve un modelo de exclusión que hostiga al inmigrante pobre y lo sitúa en relación antagónica con el discurso hegemónico. El “spamento” del protagonista, su gestualidad dramática inscrita como uno de las posibles técnicas de verosimilitud para el género en el que el inmigrante es representado en escena, encubre una tensión anímica que plantea de nuevo la tematización del fracaso como glosa del desequilibrio existente entre la organización teórica de una nación y las expectativas individuales de las comunidades recién incorporadas.

Pero centrandolo en el análisis en el conflicto familiar, núcleo de la dramaturgia del texto, es interesante notar las características de la fase de deslumbramiento por la ciudad de Buenos Aires que experimenta el protagonista. Seguro del triunfo en la capital, el joven Stéfano ruega por la venida de sus padres desde el sur de Italia con el propósito de reinstalar la comunidad familiar en tierra extranjera y, en última instancia, pagar la deuda contraída con ellos, quienes han hecho un gran esfuerzo económico para costear su educación (68). El sentido de esta deuda a ser satisfecha por el contrayente origina, en consecuencia, un mecanismo de causalidades que afectan tanto la historización del inmigrante como su eventual representación texto-dramática. La obligación iniciada a partir de la transacción implica no sólo el pago del importe total, sino también la satisfacción de ciertos intereses relacionados con el compromiso contraído. En el caso de Stéfano, el compromiso conlleva la adhesión del acreedor (su propio padre) a un proyecto de bienestar en sustitución de la realidad agraria en el sur de Italia. El derroche de la palabra empeñada, debido a la euforia resultante de su encuentro con la gran ciudad, hace de Stéfano un ejemplo del inmigrante que arriba amordazado por las obligaciones morales que deja en el lugar de origen y por la imposición de progresar materialmente en el lugar de destino. De ahí que la conciencia aguda del fracaso se convierta, en la dicción teatral del grotesco criollo, en una amarga reflexión irónica sobre el movimiento temporal de las generaciones familiares: “Un campesino ñorante que pegado a la tierra no ve ni siente [en referencia al padre]; un iluso que ve e siete, pero que no tiene alas todavía [en referencia a él mismo]; un poeta que ve, siente e vola, ¿eh? [en referencia a su hijo Esteban] [. . .] Todo se encamina a un fin venturoso, ¿no?” (90). La conclusión provisoria de la cita precedente obliga a considerar no sólo la “hondura filosófica” contenida en enunciados de esta clase, sino, quizás más

importante aún, el subtexto que participa de la propia retoricidad del personaje enfrentado a su deuda histórica con las generaciones que lo precedieron. La motivación económica implícita en la reflexión de Stéfano induce una lectura materialista que propone la violación de los compromisos generados como razón generadora de las tensiones familiares ulteriores. De esta manera, comienza a acrecentarse la deuda familiar (y nacional) cuando el protagonista traspasa a Esteban la responsabilidad de la bancarrota económica y psíquica que aquél generó en su apuesta por el aparente abrazo democrático del liberalismo. Tal como se verá a continuación, la deuda permanece irresuelta y comienza a afectar el desarrollo de la propia comunidad emergente a través de su registro dramático en el grotesco criollo.

Es posible argumentar que el desarraigo de los padres de Stéfano de su país natal constituye el punto crítico que termina por desarticular la noción de familia “a la italiana,” provocando así los diferentes episodios de incomunicación y soledad experimentados por los personajes.<sup>18</sup> De esta manera, vemos que tanto María Rosa como Margarita, mujeres sometidas a la arbitrariedad emocional de sus respectivos maridos, articulan algunos de los diálogos más explícitos en torno a la falta de respaldo entre los diferentes miembros de la familia. Aunque la pieza proponga la articulación dramática del protagonista desde el título mismo, de todas maneras no es posible obviar la doble exclusión a que es sometido el grupo conformado por María Rosa, Margarita y la Ñeca. Por un lado, las formaciones discursivas en boga apuntan al control del cuerpo femenino como foco significativo de “caos” o “degeneración” social: “El discurso educativo, junto con el médico, focalizó su interés particularmente en las mujeres de las clases trabajadoras en tanto que eran las madres de la mayor parte de la población estimada como la más ‘peligrosa’” (Lionetti 243). La erradicación del cuerpo “enfermo” mediante prácticas discursivas ancladas en el centro mismo de las ansiedades culturales de la época se complementa, por otro lado, con los reclamos insatisfechos de las tres mujeres en relación a la situación intrafamiliar. Tanto María Rosa como Margarita no sólo aparecen victimizadas por los hombres de la familia, sino que además, cerrando el círculo de exclusión e incomunicación de la pieza, ni siquiera existen lazos afectivos entre ambas. María Rosa resiente especialmente la carencia de solidaridad con Margarita, en tanto ésta última también es víctima de la crisis familiar y copartícipe del fracaso de Stéfano: “No m’acompaña. Entra, sale, va e viene e me deja sola hora e hora a ese rincone, en medio de tanto chico molesto, de esta nuera fría fría e de ese hijo siempre cansado” (61). Esta situación provoca como contrapartida que María

Rosa permanezca enraizada de manera simbólica a su tierra natal al intentar una relación de complicidad y protección mutua con Alfonso: “Tenemo que acompañarno, Alfonso. Estamo tan solo entre tanta gente...” (62). Al mismo tiempo, Margarita manifiesta su malestar con el siguiente parlamento que viene a cerrar uno de los sentidos posibles de la pieza teatral: “Lo que me desespera es la ausencia de cariño” (64). Ambas declaraciones, en menor o mayor grado, hacen explícito el desacomodo afectivo y existencial de la familia de Stéfano, situación generada a partir de la frustración de expectativas económicas y, aún más importante, la tensión sostenida hasta el final de la obra entre el rostro y la máscara de éste último.

La deuda contraída por Stéfano, como la propia máscara que lo protege de las agresiones de la realidad, queda pendiente de resolución hasta que el propio protagonista se descubre incapaz de satisfacer sus demandas individuales así como las de los demás miembros del clan familiar. Cuando Esteban, el otro “letrado” de la familia, declara ser la “continuación” de su propio padre (89),<sup>19</sup> la economía argumental de la obra conduce a pensar que esa línea sucesoria se traducirá en un futuro próximo en la reproducción de los mismos problemas que acosan los últimos días de la vida de Stéfano. A pesar de que Elisa Troiani asuma como rasgo positivo del personaje de Esteban el hecho de que éste, mediante la escritura poética, se haya apropiado de un lenguaje y estilo propios, dejando así de repetir frases formulaicas (como sucede con su padre Stéfano) (91), de todas maneras es más significativo para el presente trabajo la evaluación de dicho personaje como alguien sujeto a la tipología del bohemio porteño. Esteban amenaza reproducir las condiciones de vida de su padre al situarse en una posición de marginalidad con respecto al orden social imperante. Si bien es verdad que él “[he] has recovered language itself” (Troiani 91), repitiendo de cierta forma la relación de deslumbramiento que Stéfano tuvo alguna vez con la sintaxis musical, también es cierto que podría utilizar eventualmente ese poder de manipular las palabras con fines espurios. La figura de Esteban se entronca en la tradición del poeta encerrado en la torre de marfil, tal como lo explicita Stéfano al producirse el encuentro decisivo con su hijo inmediatamente después de la caída de la máscara (87). Pero su relación con las palabras, al tener el mismo sesgo que la pasión musical de su padre cuando éste era joven, no garantiza el cumplimiento de una vocación ejercida en relación de antagonismo o de complicidad con el sistema de relaciones de producción impulsado por el liberalismo económico. Visto desde este ángulo, el personaje de Esteban se posiciona en relación especular con el Chicho de *La Nona*, tal como sugeriré

en breve a partir de algunas de las similitudes detectadas en ambas obras en relación a la producción de lo verosímil (Pavis 114).<sup>20</sup>

En la situación ideológica proyectada como trasfondo de la peripecia dramática de los personajes en *Stéfano*, el fracaso se vive como un desequilibrio crónico entre el debe y el haber, prolongando en el tiempo el cumplimiento de una deuda generada por las propias ansiedades exististas del inmigrante. La denuncia tragicómica expuesta en *Stéfano* pone en entredicho el proyecto colectivo y sus versiones individuales de la “comunidad imaginaria” propuesta en las primeras décadas del siglo XX en el Río de la Plata. Cuando el trabajo objetivo del proletario inmigrante insume la mayor parte de su vida productiva y la conciencia se ve sumergida en la lucha por la mera sobrevivencia, como en el caso de Stéfano, los planteamientos individuales de ascensión social son diferidos y sustituidos en el entretanto por una máscara que, no obstante, revela las tensiones internas que experimenta el personaje: “Serio, parece que llorara y el sonreír – que sonrío fácilmente, hasta cuando va a llorar – sus ojos de párpados pesados se agrandan expresivos, socarrones. [. . .] Apasionado es desmedido y en la ira debe ser feroz. En la soledad decae con tristeza aplastante” (65). Esa “inestabilidad emotiva” ya señalada por Pellettieri como “nota distintiva del antihéroe criollo” (“Armando” 62) se acomoda no sólo a nivel estético a los gustos de la época,<sup>21</sup> sino que además pone de relieve el papel simbólico del dinero como activador de la circulación de bienes y servicios. Es lo que se encarga de enfatizar David Viñas en su estudio ejemplar sobre el Buenos Aires permeado por los flujos inmigratorios, cuando realiza una lectura materialista del grotesco “como decadencia del trabajo y en la perspectiva de los protagonistas la explícita ‘caída’ desde ‘lo que rinde’ a ‘lo que abate.’ De ahí que en el dinero como ansiedad y en el trabajo como mediación, encontremos el nivel empírico profundo de las significaciones del grotesco” (112).<sup>22</sup> La concreción del sujeto en una sociedad capitalista se asume en el cumplimiento de ciertas expectativas económicas en donde la existencia objetiva de la mercancía condiciona las relaciones sociales de producción. El éxito se vivencia como el equilibrio resultante de la actividad productiva generada por la “vocación” y las exigencias de la comunidad que propició, mediante la venta de su fuerza de trabajo, la ascensión de uno de sus miembros a un sitio de privilegio en el colectivo urbano. De acuerdo a la tesis que vengo argumentando a lo largo de este trabajo, cuando esta relación de fuerzas en equilibrio se trastorna, el inmigrante proletario, en la poética de la crisis desarrollada por el grotesco criollo, contrae una deuda simbólica que en la genealogía discursiva del género se reproduce como un

pronunciado desajuste en las expectativas socioeconómicas de las siguientes generaciones. Algo de lo anterior se evidencia en la Nona creada por Cossa, personaje rescatado de la tradición del cocoliche que en su actualización dramática suscita, a mi entender, una lectura revanchista del inmigrante proletario debido al malogrado proceso de transculturación.

Lo que quiero poner de manifiesto en el resto del presente trabajo es el hecho de que más allá del discurso del grotesco criollo, discurso sintomático de desequilibrios entre el individuo y la sociedad y que, como dice el personaje de Alfonso, “da risa e paura e rabia” (69), existe en el plano profundo de la obra una metáfora de la digestión que se continúa y desarrolla en la voracidad sin límites presente en *La Nona*.<sup>23</sup> Esta metáfora trasciende el acto de comer y digerir como actividades meramente fisiológicas, para anclarse en un plano de significación del discurso de construcción subjetiva asignado al inmigrante. Dicho de otro modo, en ambas obras se apela al acto de la digestión alimenticia como tropo que intenta llenar el significativo vacío que resulta ser el inmigrante a raíz de la pérdida de sentido de su identidad individual y colectiva.

No es posible dejar de lado, en este sentido, la sensación de estafa que experimenta Alfonso luego de caer en la cuenta del fracaso de Stéfano (68-69). La deuda contraída por el hijo con respecto a su progenitor exige una retribución aumentada por los intereses generados a causa del trauma emocional, del desarraigo y de la carencia de participación afectiva entre la familia y la comunidad inmediata. Al no poder ser satisfecha esa deuda, la tensión familiar estalla y se suceden esas “acotaciones interiorizantes” de las que habla Viñas en referencia al cambio de gestualidad acontecido en el pasaje del sainete criollo al grotesco discepoliano (20). La consecuente violencia doméstica impacta en todos los personajes, pero acontece con especial agudeza a todos aquellos involucrados en el truncado proyecto inmigratorio. Desde este punto de vista, la sensación de malestar digestivo de Alfonso luego del almuerzo preparado por Margarita explicita el campo de significaciones en el que quiero operar a partir de ahora: “Estó haciendo la digestione de ese guisote que hamo comido. Para perro” (60).<sup>24</sup> En mi opinión, resulta evidente la relación asociativa entre “Alfonso” y “perro,” connotando el estado miserable, casi animalesco, en el que el primero circula como consecuencia de la pérdida de sus referentes identitarios. El tránsito del campo a la ciudad, el canje desigual de su condición de campesino por la anomia y el desconcierto existencial en los suburbios porteños, refuerza la idea de un sujeto marginalizado, carente de una localización específica en el espacio urbano inaugurado por la modernidad sustentada en gran parte por el trabajo del inmigrante (Onega 114).

Por otra parte, el esfuerzo digestivo de Alfonso preanuncia la siguiente encarnación del cocoliche que se dará en el personaje principal de la pieza de Roberto Cossa. La Nona, como figura dramática, radicaliza la propuesta arquetípica del inmigrante, quien ahora pasa de ser productor de bienes y servicios del capitalismo emergente para convertirse en depredador de los haberes de la clase media baja, sector al que corresponde la mayor parte de la responsabilidad en el sostenimiento de la economía del cono urbano. Mientras que la frustración de Alfonso no llega a “digerir” el impacto del desarraigo y la falta de oportunidades para la gran masa de recién venidos y la Ñeca, hija de Stéfano, se queja de la falta de comida (62), la Nona de Cossa se aprovecha de la abundancia de alimentos que provee la familia de procedencia italiana para proyectarse como un parásito monstruoso adherido al cuerpo social.<sup>25</sup> El almuerzo servido a comienzos del primer acto brinda un ejemplo a propósito: sin que los personajes se den cuenta cabal de ello, todos cumplen su parte en el ritual trabajando en función de las necesidades de la Nona, olvidándose de su propia participación en la comunión familiar (30-33). Un acontecimiento cotidiano que debería conmemorar simbólicamente la unión de varias generaciones, se reelabora radicalmente en el grotesco de Cossa mediante la observación entomológica a una centenaria inmigrante devorando de manera imperturbable el patrimonio de sus descendientes. De ahí las frecuentes observaciones de Graham-Jones alrededor del vocablo “genocidio” en referencia a esta pieza (35-45). La erradicación simbólica de una clase incapaz de triunfar sobre sus propias limitaciones conduce a una espiral de violencia pautada por la “distancia cómica” característica del humor negro. En opinión de Graham-Jones, el personaje de la Nona apunta, de esta manera, a “the socioeconomic and ideological failures of the Argentine middle class and its resultant impotence and increasing violence” (49). Tal como he demostrado con respecto a la reflexión desencantada de Stéfano acerca de la naturaleza de las relaciones intergeneracionales cuando existen la deuda social y el fracaso como perspectiva heredada a los hijos, la línea sucesoria familiar se ve, en el caso que me ocupa, como la perpetuación de un malestar proveniente del choque cultural y de la divergencia de expectativas socioeconómicas. Así, la Nona no sólo cancela el futuro de su propia familia sino que toma revancha simbólica de la deuda generada por largos años de marginación, soledad y pobreza.

El desquite retroactivo se efectúa mediante una torsión discursiva que describe a la Nona muy lejos de la iconografía tierna y sacrificial a la que se ha acostumbrado recurrir. Por un lado, el personaje es construido no

para hacer sentir su patetismo fundamental, como sucedía con el diseño psicológico de muchos de los personajes del grotesco criollo discepoliano, sino para imponer en el receptor del texto un conjunto de respuestas emotivas que participen de la carga agresiva que informa a la Nona. Por otro, el tema de la incomunicación familiar y la soledad afectiva, desarrollado estructuralmente en *Stéfano*, aquí se encubre mediante una gruesa capa de humor negro que alcanza momentos delirantes en el primer acto. La Nona misma queda preservada del análisis psicológico al perpetuar una tradición costumbrista sin que ello signifique su encasillamiento en un tipo determinado.<sup>26</sup> Recordando la puntualización de Albuquerque acerca de que en el teatro latinoamericano contemporáneo la máscara no constituye un signo estático, puedo arriesgar la hipótesis de que la máscara de la Nona revela la naturaleza crítica del examen societal realizado por el grotesco criollo. El dinamismo de su aparente univocidad centrada en el acto de devorar, de manera irrefrenable, hace del rostro-máscara de la Nona un signo polivalente que contiene en sí mismo muchas de las interrogantes generadas a raíz de una deuda histórica insatisfecha. Siguiendo de cerca el comentario de Antonio Fava sobre la función ambigua de la máscara cómica de la *Commedia dell'Arte* (18), la atracción y repulsión que ejerce al mismo tiempo el rostro-máscara de la Nona participa de la naturaleza subversiva del acto de deglución del patrimonio al mismo tiempo material y simbólico del inmigrante que vino a “hacer la América.” En este punto en particular encuentro uno de los motivos más productivos del texto, aquel que refiere al fracaso de una ideología que sostenía el imaginario cultural de las masas de inmigrantes italianos que poblaron el Río de la Plata con sueños de abundancia económica. *La Nona* alude a ciertos sectores de esta comunidad cuyas aspiraciones fueron coartadas por el fracaso de un trasplante adecuado a las nuevas condiciones de vida. El signo polisémico de la Nona opera desde este subtexto y desde ahí se conforma como síntesis de los elementos residuales que el discurso liberal desechó en la planificación social de la nación.<sup>27</sup>

Es de veras significativo el hecho de que el personaje aparezca desprovisto de cualquier rasgo asociado a la “humanidad” del inmigrante retratado en la tradición del sainete o del aguafuerte arltiano, acentuándose en cambio todo aquello que lo asemeje “a un espantajo asexuado, tragicómico, grotesco, que tiene la virtud y el poder de dar a la obra ribetes insólitos y sobresaltantes” (Ordaz, Prólogo v). Dicha observación hace más resbaladiza la interpretación inmanente de la Nona y favorece, en consecuencia, un enfoque que apunta a la construcción del discurso de este componente social

desde los subtextos generados en los enunciados teatrales. La vocación política del teatro que contiene la visión del inmigrante como invariante semántica, debe atender en especial a este tipo de apelaciones retóricas que se *significan* una vez detectado el reclamo subyacente de la comunidad por un espacio social diferente.

A decir verdad, los adjetivos antes citados ponen en evidencia la operación de resignificación discursiva que este personaje supone para la tradición del grotesco criollo. Como ya fue mencionado antes, tanto Alfonso como Estéfano resultan ser estrategias de denuncia contra un estado de cosas, lo cual afecta decisivamente la propia representación caricaturesca del inmigrante. Ambos resisten la farsa del cocoliche como tipo escenificado en el sainete rioplatense y procuran una apertura por medio del registro patético con repercusiones económicas y sociales al momento de su recepción. Es la conclusión a la que arriba Adam Versényi, por otra parte, cuando observa que el grotesco criollo, “in its presentation of the violent contradiction between the moral precepts of the social order and the profound crisis of personal identity that that order caused, presents a dialectic critique of the existing system” (92-93). La síntesis buscada en ambas obras presenta el conflicto sociopolítico de manera abierta, resistiendo así los finales fáciles que desmientan la complejidad de lo real en su diálogo con el texto. La resolución no aparece en escena, sino en la reflexión posterior causada por el planteamiento del problema del inmigrante mediante signos teatrales que performativizan un comentario crítico del desequilibrio social existente.

Sin embargo, ni Alfonso ni Stéfano pueden salir del círculo de hambre, pobreza y soledad que padecen. A pesar de que exista una mirada compasiva por el desarrollo de sus criaturas confrontadas a una realidad que los sobrepasa debido a una planificación económica vacía de contenido social, en *Stéfano* se castiga, en definitiva, los errores que condujeron a la descomposición del núcleo familiar. El grotesco discepoliano recupera esta problemática desde una perspectiva netamente moral que busca respuestas trascendentes (revalorizando así algunos de los sentidos deslegitimados por la modernidad iluminista) a la cuestión de la anomia social y cultural vivenciada en medio del desarrollismo urbano de la gran capital. La pieza modélica del grotesco criollo no ofrece otra alternativa a sus cocoliches sino la muerte como término del solipsismo tragicómico y la desesperación existencial en la que coparticipan.

A diferencia de lo anterior, la Nona hace de ese solipsismo, ya despojada de cualquier connotación moral o trascendente, toda una poética

en sí misma. El personaje está estructurado para resentir solamente la perpetua “fame” que la acosa, haciendo de la ansiedad en el acto de deglución un comentario mordaz e hiriente de las privaciones sufridas por las oleadas inmigratorias que coincidieron con la construcción de la nación. Las acepciones de la palabra “manyar,” de uso frecuente en los textos que incluyen la jerga cocolichésca, tienen que ver semánticamente con la voracidad de la Nona, a la vez que actúa como otra de las posibles claves de decodificación por parte del interpretante. Reconocida en su popular definición del acto de comer, el vocablo también significa “entender, conocer, reconocer, percibir” y también “ver, saber” (Cancellier 100). Los significados adicionales al empleo común de la palabra despliegan un campo de significaciones que cancela el carácter cocolichésco del personaje. Más bien, se nota en su voracidad el deseo de muerte y destrucción que ponga en entredicho una imaginaria familiar asociada a la (re)producción de modelos éticos de trabajo y conducta individual.

El icono consagrado de la abuela sacrificial, tal como se vio más arriba, ahora no sólo es descalificado como rasgo estructurante de una cierta noción de la gran familia extendida, sino que también se proyecta una intencionalidad que parece recoger la voz de la comunidad inmigrante desplazada por la modernidad planteada desde el liberalismo económico. Uno de los ejemplos que ilustran lo antedicho se encuentra en el momento en que Carmelo y Chicho deciden casar a la Nona con Francisco (56), poniendo de relieve la imposibilidad de una unión basada en la extracción mutua de beneficios. El engaño y la posterior desilusión, las cuales aparecen en escenas cargadas de humor negro, exponen la necesidad de lucrar con el prójimo de una manera que resulta ser una parodia de la explotación capitalista (91). De ahí que el “Felicite año nuovo” (73) que la Nona pronuncia cuando el contexto la requiere como protagonista de su propio casamiento (evento del que nadie, dígase de paso, le ha hecho saber), se revele como una situación desfamiliarizante que desplaza en sentido negativo el significado usual de ambas celebraciones colectivas. La desorientación de la Nona queda inscrita en el sistema textual de la obra como una característica del género teatral que provoca la risa, pero a la vez explora otros sentidos posibles dentro de la tradición del inmigrante representado en escena del que he hablado hasta ahora. Como parodia del texto original al cual cita para perpetuar la tradición del género (Pellettieri, *Nona* 17), la pieza en cuestión incluye en su propia formulación la conciencia histórica y las referencias literarias suficientes como para cargar a la Nona de connotaciones que eventualmente no es posible recuperar en una primera lectura. Cossa practica un humor

escatológico que en una primera instancia desliza de la percepción crítica aquellos sentidos que posibilitan el trazado de una cartografía del inmigrante: no hay que olvidar que la Nona tiene cien años, lo cual viene a constituir algo así como un mapa desde el cual leer los cambios sociohistóricos y las sucesivas traducciones y adaptaciones técnico-estilísticas del cocoliche.

Pero el autismo de la Nona, su nula capacidad de generar empatía con el lector, confiere al personaje una hermenéutica del conflicto teatral que la sitúa en relación de antagonismo con el resto de los personajes. La barrera lingüística no constituiría un impedimento serio para las posibilidades comunicativas del clan, si no fuera por el hecho de que la Nona ejerce una autorreferencialidad que hace imposible el diálogo con el resto de los miembros de la familia. La obsesión por la comida cancela toda posibilidad de interlocución, haciendo de su discurso un instrumento de contacto lingüístico que desconoce la crisis financiera y moral por la que atraviesa el resto de los personajes. No hay que olvidar, por ejemplo, que cuando Chicho ve amenazada su posición de “bohemia de la casa” a causa de los estragos económicos que lo obligarían a trabajar, el afecto sentimentalista que despliega hacia la Nona se transforma en un evento adicional de la caída de la máscara ya referida más arriba. Una vez que la compasión de Chicho se evidencia “improductiva” en los términos tradicionales (36), la obra da paso a la lucha por la sobrevivencia del personaje en una situación límite, relegando así al olvido la aparente prioridad de los afectos familiares. Si la Nona es “la deformación de la ideología de ‘hacer la América’” (Previdi Froelich 133), entonces Chicho también se constituye como la deformación de un macrodiscurso que apuntaba a la instrumentalización de recursos humanos dentro de aquella sociedad en construcción. *La Nona* codifica en el subtexto una progresiva mecanización de los personajes en pos del máximo rendimiento de los ingresos familiares. Las condiciones socioeconómicas del capitalismo se reproducen de cierta manera en el ámbito doméstico, en donde la Nona parece controlar los medios de producción mediante los cuales expolia la fuerza de trabajo de su familia. De ahí que la situación económica conlleve la necesaria especialización de cada uno de sus integrantes, incluyendo la plusvalía que se le demanda a Marta en su oficio de prostituta (93), trabajo que a lo largo de la obra queda encubierto por eufemismos propios de una familia emblemática hipócritamente en la “decencia.”<sup>28</sup>

La escena en que Chicho trata de convencer a Carmelo de prostituir a la Nona, resulta absurda considerada desde la construcción de un artificio artístico que desplaza al objeto narrado fuera de su contexto habitual con el

objeto de provocar la risa (48). En otras palabras, se sitúa a la Nona en relación de dependencia con la imagen caricaturesca asignada en un principio al cocoliche como figura dramática. Sin embargo, la aceptación de Carmelo de la propuesta, luego de sus protestas morales iniciales, hace vacilar el campo semántico del sainete e inferimos a partir de ahí la profunda brecha que existe entre lo que se dice, lo que se piensa y lo que se hace. De esta forma, lo que podría llamarse como “crisis del género” parte de la consideración de una gestualidad dramática que no esencializa al personaje en un tipo determinado, como en el caso de los creados por el sainete criollo, sino que explora de manera crítica las fisuras de un universo moral permeado por la destrucción de los valores en que se asentaba la voluntad de progreso del inmigrante.

Uno de los puntos críticos de la obra se manifiesta, por ejemplo, en una escena del acto segundo, cuando la bancarrota amenaza a la familia de Carmelo y éste presiona a Chicho para que salga a buscar trabajo. Dicha escena puede decodificarse desde el doble enfoque lector/espectador proporcionado por las acotaciones escénicas para el personaje de Carmelo, las cuales están pautadas a su vez por los imperativos inapelables de la Nona: “Carmelo, mecánicamente y con violencia, saca un pan del aparador y lo pone cerca del alcance de la Nona. A partir de ese momento responderá a cada pedido de la Nona” (80). Si una de las funciones de la palabra en el escenario teatral es “*expresar* las experiencias, los diferentes estados y procesos psíquicos vividos por el personaje que está hablando” (Ingarden 161; énfasis original), entonces este personaje requiere un abordaje diferente. La Nona apenas tiene tiempo para alguna emisión discursiva, ya que está tan ocupada en incorporar el patrimonio adquirido por la familia que sus señas de identidad se verifican en el acto de comer. De hecho, su sola aparición llega a suscitar un apagón de luces que concluye la escena por medio de una elipsis reflexiva (52), como si su cuerpo materializara una resistencia a la simbolización dentro del plano lingüístico.

Es en la metáfora de la ostra en *Stéfano* donde se formaliza la tematización de la Nona en tanto figura resignificada a partir del cocoliche primitivo. La enunciación lírica del personaje describe el estado de la ostra como una representación del “misterio,” del “ideal” que él había buscado a través de sus esfuerzos compositivos, pero que en definitiva sugiere una evasión de las ansiedades que está vivenciando como criatura atrapada en el caos urbano.<sup>29</sup> Desde este punto de vista, la Nona se propone no sólo como continuación y conclusión del ciclo inaugurado por el sainete criollo y los

carnavales porteños de fin de siglo, sino que además encarna en sí misma la metáfora de la ostra desde un nivel de lectura radical. Este personaje activa el plano semántico de la metáfora mediante su “estar ahí” fundado en la incomunicación, la agresividad, el egoísmo y la depredación de su propia familia. El cerrarse sobre sí misma (de la ostra, de la Nona), comporta un esquema comprensivo que pone en primer plano el grado de abstracción que ha llegado a tener esta actualización del cocoliche desde los primeros tiempos de su representación escénica. La Nona lleva el tropo a sus últimas posibilidades de lectura cuando convierte el anhelo poético de Stéfano en el consumo indiferenciado y cruel del prójimo, algo simbolizado en la sinécdoque visual que cierra la propia obra: “Las luces se van cerrando sobre la cara de la Nona, que sigue masticando” (105). Esta escena final perpetúa en presente progresivo la imagen visceral de una anciana que ha destruido finalmente las bases jurídicas y sociales en las que se asentaba la utopía liberal.

Como se ha visto, mi argumento me ha llevado hasta aquí a la proposición de que la carencia de interlocución en la Nona representa más bien un deseo discursivo de romper de manera drástica con la problemática del inmigrante al conducir a esta figura a un desborde del significado. Si bien este personaje continúa ofreciendo valiosas interpretaciones centradas en el acecho a posibles sentidos trascendentes (llámense éstos declive del Estado benefactor, imperio del consumo, carencia de armonía social o réplica cifrada a un dramático contexto político), no hay que olvidar tampoco la tradición discursiva desde la cual se construye. Su productividad se enfoca también en el hecho de archivar la tradición del cocoliche en su vertiente farsesca con el propósito de cerrar un ciclo de hibridez lingüística y cultural. El revanchismo de la Nona logra suturar algunas de las interrogantes que habían quedado pendientes a raíz de las deudas simbólicas contraídas por personajes como Stéfano. Al contrario de éste último, quien necesita la continua autojustificación de la máscara, la Nona se significa a sí misma desde su incontrolable e insaciable apetito, como si estuviera condenada a reproducir una y otra vez la violencia de un ritual que asegurara la revancha de los “humillados y ofendidos” que la oligarquía argentina confinó al patio de atrás del proyecto liberal.

*Washington University in Saint Louis*

## Notas

<sup>1</sup> Para una buena introducción a los orígenes de este género es recomendable la lectura del artículo de Ana Cara-Walker, en donde se detalla la genealogía del cocoliche y la consiguiente problemática social y cultural que implicaba el término a comienzos del siglo XX en el ambiente porteño. En la misma vertiente se posiciona, desde un punto de vista estrictamente lingüístico, el trabajo de Antonella Cancellier en torno al fenómeno de las lenguas en contacto (español e italiano) durante el proceso de adaptación de los italianos inmigrantes a una nueva cultura, es decir, la asimilación gradual a una lengua y a una modalidad de vida que requerían de ellos una interacción social con el entorno inmediato. Asimismo, el libro de Silvia Pellarolo resulta imprescindible para obtener un trasfondo histórico de la aparición de ciertas formas teatrales asociadas al consumo masivo, además de constituir una revalorización del sainete criollo como género transculturado del Río de la Plata. Es conveniente apuntar desde ya que el presente trabajo opera a partir de esas determinaciones históricas a modo de preámbulo a mi estudio sobre dos obras representativas del género.

<sup>2</sup> Fitch establece que Cossa, por ejemplo, pertenece a la Generación de 1960, movimiento cuyas “raíces estilísticas se encuentran en el *sainete criollo*” (107).

<sup>3</sup> Como se verá a lo largo de este trabajo, indagaciones como las de Perla Zayas de Lima en “Tres metáforas sobre un país dominado” serán cuestionadas desde un punto de vista que no afecta los fundamentos de sus opiniones sobre obras como *La Nona*. Más bien, me ocuparé de analizar algunos aspectos implícitos en la construcción del inmigrante en tanto recurso metafórico empleado para leer la “curva gráfica” que da cuenta de las sucesivas etapas históricas atravesadas por la nación argentina durante el fenómeno migratorio y su problemático asentamiento en el Río de la Plata. De este modo, ya se percibe la constante interacción que habrá entre el plano político y social y la cadena de tropos que conforman la figura del inmigrante italiano, es decir, la eventual alegoría de una nación en busca de sus señas de identidad.

<sup>4</sup> Ejemplo claro de lo antedicho son los apuntes de Zayas de Lima al referirse en el mencionado artículo a un cierto tipo de crítica que cuajó luego de las primeras lecturas que se hicieron del personaje de la Nona en pleno período dictatorial en la Argentina (203-04). Aunque no podemos hablar todavía de un juicio institucionalizado que transfiere sus enunciados a un cierto tipo de dicción historiográfica, la ideologización evidente que subyace en la asunción crítica de *La Nona* como “metáfora política” enfatiza el uso de ciertas significaciones que se demuestran oportunas en el momento histórico en el cual se efectuó su recepción. Sin embargo, dicha interpretación del texto espectacular no debe relegar otras indagaciones críticas que se ocupen de la obra en sí como sistema abierto de referentes, logrando así un diálogo continuo entre los signos de la obra y los signos de la realidad al cual *La Nona* remite indiscutiblemente.

<sup>5</sup> Me atrevo a subrayar el adjetivo “contestatorio,” ya que de este modo implícito el presente trabajo dentro de un propósito general de textualizar lo político encarnado en la figura del inmigrante, quien ahora ejerce el derecho a un espacio público mediante su performatividad escénica.

<sup>6</sup> Pavis parece seguir, a su vez, el punto de vista semiótico estructural de Lotman cuando éste, al ensayar un conjunto de observaciones en torno a la posibilidad del textualizar el arte como un conjunto de operaciones de valor signico, dice que “todo lenguaje es un sistema no sólo de comunicación, sino también de modelización” (25), dando a entender así que la materialidad de un signo se da a través de una doble dotación comunicativa y a la vez (re)creativa del mundo natural.

<sup>7</sup> Pellettieri se encarga de hacer la distinción entre el personaje del “grottesco” pirandelliano y el del grottesco criollo: “mientras que el personaje del “grottesco” italiano oculta su problema vital con un gesto, lo encubre con una máscara, el antihéroe del grottesco criollo no

conoce su problema, es ridículo porque hay una distancia muy grande entre lo que él cree que es y lo que en realidad representa para los demás” (“Reescritura” 87). Desde este punto es que me interesa argumentar el efecto patético del personaje en oposición significativa con la vena grotesca que implosiona en *La Nona*. Kaiser-Lenoir, por su parte, desarrolla *in extenso* esta distinción en su largo y detallado estudio sobre el grotesco criollo, enfatizando la renuncia al intelectualismo en la representación del grotesco local: “A diferencia de los personajes pirandellianos, el contraste entre las formas externas y las vivencias íntimas nunca aparece en el grotesco criollo en forma de debate intelectual. [...] aparece revelada no a nivel abstracto de la especulación sino en la forma concreta de la expresión, implicada en el gesto y la palabra, más que articulada en la reflexión” (*Grotesco criollo* 134).

<sup>8</sup> Al respecto resulta altamente sugestiva la etimología del vocablo “aspamento”/“espamento”/“spamento,” es decir, uno de los tantos préstamos lingüísticos en el intercambio italiano-español en el Río de la Plata: mientras Cancellier refiere su uso más corriente como “ademanos desmentidos, exageración en la manifestación de los estados anímicos” (característica, por otra parte, de los movimientos escénicos de Stéfano), la autora misma se encarga de proveer un significado adicional que ofrece nuevos lineamientos para la cabal comprensión del personaje en cuestión. Examinando las letras de tango en donde se registran términos italianizantes o directamente provenientes de la jerga cocolichessa, el sentido que aparece se vincula de manera nada casual al conflicto dramático de Stéfano: “simulación para dar a entender cosa distinta de la que uno es o de lo que siente” (75). De esta manera, las relaciones entre la máscara del grotesco criollo y la problemática originada por la definición antedicha merecen un análisis que excede las características de este estudio.

<sup>9</sup> Una precisa descripción de la naturaleza elitista de esta generación se encuentra en el artículo de Jeffrey D. Needell, en donde la consolidación de una hegemonía oligárquica supuso a la vez la dependencia económica con respecto a las metrópolis europeas y el diseño de políticas inmigratorias que intentaban frenar el “peligro social” representado por el elemento foráneo.

<sup>10</sup> Fishburn concentra el foco de su estudio en captar los desplazamientos ideológicos sucedidos a la élite criolla una vez que el proceso inmigratorio provoca un giro del cosmopolitismo al nacionalismo. De la misma manera, la autora estima importante la referencia a las representaciones teatrales de la época como un fenómeno sociocultural “in which both *criollo* and immigrant viewpoints are expressed” (8; cursiva en el original). Ambos problemas tienen que ver, en cierta medida, con las peripecias dramáticas de la mayoría de los personajes involucrados en el conflicto generacional de *Stéfano*.

<sup>11</sup> Al respecto es de suma importancia destacar las estrategias de clase que el liberalismo oligárquico porteño utilizó para protegerse del impacto cultural provocado por las sucesivas oleadas inmigratorias. La inflación de la economía local producida por los créditos extranjeros, sumado al consumo creciente de objetos suntuarios como signo de una clase que aspiraba al “buen gusto,” trajo aparejado una prosperidad económica que se vio reflejada en las opciones estéticas disponibles en la época. De ese modo, y a pesar de las contradicciones discursivas que esto conllevaba, la actuación de intelectuales-ideólogos como Miguel Cané (1851-1905) logró consolidar el gusto de la élite criolla mediante la apelación a un espíritu latinizante como signo de exquisitez y, más importante aún, de distanciamiento de las expresiones de la cultura popular. Análisis valiosos acerca de este punto se encuentran en Needell (581-82) y en Pellarolo (51-52).

<sup>12</sup> Aunque Fishburn encuentre evidencia histórica de un supuesto apoliticismo de la clase proletaria urbana bonaerense, compuesta en su mayor parte por inmigrantes de origen italiano (234), de todos modos no hay que olvidar el protagonismo activo que cumplió la propaganda liberal para marginar a vastos sectores de la población comprometidos en la reivindicación política de sus derechos civiles. Aunque la industria concentrada en el cono urbano aún se encontraba en un período de desarrollo incipiente y abundaban los lugares de trabajo

basados en el sistema de cooperación simple (235); y aunque el sistema del “golondrinismo” impidiera que parte de la fuerza de trabajo inmigrante se asentara regularmente en la provincia de Buenos Aires (228), de todos modos las representaciones escénicas analizadas a continuación aportan una reflexión sombría sobre el impacto migratorio en la sociedad argentina.

<sup>13</sup> Es interesante en particular la diferencia que establece Cara-Walker entre el “Cocoliche” propiamente dicho y el “mock Cocoliche.” Mientras que ambos no conforman un sistema de signos estables, el primero “was the exclusive language of Italian immigrants in Argentina,” en tanto que el segundo “was employed only by Argentines” (54).

<sup>14</sup> David Viñas ofrece una visión implacable de esta época de fuerte desilusión colectiva cuando afirma que “‘hacerse la América’ para ellos [los inmigrantes] termina por caracterizar su inautenticidad al alienarse a una riqueza que disuelve su capacidad de negatividad y cuestionamiento” (121). La situación descrita por Viñas subraya la carencia de lucidez de las condiciones objetivas de la existencia vivida por el inmigrante, lo que de algún modo viene a coincidir con el análisis de Pellettieri sobre el significado de la caída de la máscara en el grotesco criollo, ya desde un plano más bien estético (“Reescritura,” “Discépolo”).

<sup>15</sup> Desde la perspectiva de Dowling, “Stéfano ha fracasado precisamente por haber tocado siempre ‘lo escrito’; es decir que nunca se ha realizado a sí mismo porque no ha podido manipular él mismo el sistema de significantes” (58). Si bien esto es verdad desde una óptica puramente lingüística, por otra parte no hay que olvidar el fraseo patético de Stéfano, el cual funciona como denotador de una “ansiedad de la influencia” no resuelta con respecto a los modelos europeos en los cuales se basa su educación musical: “Estoy yeno de música ajena, de mala música ajena... de spantévole música ajena robada a todo lo que murieron a la miseria... por buscarse a sí mismo” (78).

<sup>16</sup> Kaiser-Lenoir explora las diferencias entre la risa provocada por el sainete y la suscitada por el grotesco desde la “visión dual” que la segunda manifiesta en torno a la circunstancia individual del protagonista del grotesco y el contexto inmediato del cual participa como víctima más que como agente activo (“Particularidad” 22). La “distancia cómica” (23) del grotesco se efectúa a partir de la objetivación del material crítico que surge a partir de las situaciones grotescas que suceden en el escenario. La implicación afectiva del receptor es vital en el proceso de decodificación de ese material.

<sup>17</sup> Las observaciones de René de Costa acerca de las operaciones de interpretación y reinterpretación que *Stéfano* requiere por parte del receptor (88-90) añaden material importante de discusión en lo concerniente a los subtextos implicados en este tipo de producción dramática.

<sup>18</sup> El temor de la élite criolla se originaba a raíz del peligro ocasionado por “esas familias híbridas, dispuestas a disgregarse al menor soplo del viento, incapaces de constituir la familia, la base de la nacionalidad” (citado en Lionetti 227).

<sup>19</sup> Dice Esteban: “Siento su vida como en carne propia. Soy su continuación. Usted es mi experiencia, yo su futuro, ya que por ser su hijo sumo dos edades, la suya y la mía” (89).

<sup>20</sup> Chicho es un vago, un “freeloader,” como dice Fitch (109), mientras que Esteban es construido como una promesa de las letras que debe suspender continuamente el desarrollo de su arte para trabajar fuera de casa. El punto que me interesa destacar, sin embargo, es el que tiene que ver con la tradición del grotesco criollo y sus propias líneas de continuación en obras más contemporáneas, tal como lo trato de hacer en mi discusión sobre la relación de parentesco semántico entre Esteban y Chicho.

<sup>21</sup> El interesante artículo histórico de Héctor Luis Goyena reconstruye el ambiente porteño de los años veinte, en donde los “cabarets escenificados” ofrecían teatro y adiciones musicales con tangos que dramatizaban el dolor, el abandono y el engaño amoroso o existencial (103). Doy por supuesto aquí que el propio Discépolo participaba activamente dentro de este imaginario cultural. Es oportuno también mencionar a Luis Ordaz, quien apunta en su estudio

sobre el desarrollo del teatro argentino que “tanto el ‘sainete porteño’ como el tango, nacieron en la misma etapa de una idéntica matriz inmigratoria y que, durante más de dos décadas (hasta fines de los años treinta), estuvo a cargo de ambos, en comunión estrecha por la coincidencia de elementos y sustancias, el desarrollo de la dramática argentina más original en ciertos aspectos y con firmes resonancias populares” (*Aproximación* 24). Para mayor información sobre las vinculaciones creativas del tango con el cocoliche y el lunfardo, el ya citado estudio de Antonella Cancellier ofrece una perspectiva lingüística altamente estimable.

<sup>22</sup> Michael Rössner señala acertadamente que el desequilibrio de Stéfano, además de situarse en una encrucijada existencial que hace coincidir la lucidez de la conciencia subjetiva con la caída de la máscara propia del grotesco criollo, proviene del hecho de perder “su papel inalienable de sustentador de la familia” al perder su empleo en la orquesta (220).

<sup>23</sup> De alguna manera sigo aquí la interpretación de Zayas de Lima en cuanto a que la Nona, en su caso específico, es una “metáfora escénica” de una realidad sociopolítica que debía ser leída en clave para evitar la censura (“Tres metáforas” 208). Mi desacuerdo parte del hecho de considerar esta proposición demasiado vaga como para anclar una de las significaciones posibles de la obra en el plano estrictamente político. De ahí que haya decidido profundizar en el estudio de la retoricidad específica del texto para desbrozar el camino que me conduzca al análisis de la tradición del grotesco criollo desde un punto de vista comparatista, tomando en cuenta, eso sí, los procesos históricos que van de una obra a otra. Otros estudios útiles que exploran la obra que me ocupa como representación metafórica de los abusos de la dictadura militar argentina son los de Jean Graham-Jones, Roberto Previdi Froelich y Eduardo Romano.

<sup>24</sup> Es significativo que la indigestión como signo dramático también se encuentre en otra obra que media cronológicamente entre Stéfano y La Nona. En *Narcisa Garay, mujer para llorar*, de Juan Carlos Ghiano (1959) hay referencias a una indigestión de paella que mató a Ocampo, lo cual es tratado de manera grotesca por Narcisa, su esposa, al mezclar retórica afectiva con lenguaje “pragmático” en referencia al hecho (Kaiser-Lenoir, *Grotesco criollo* 120).

<sup>25</sup> Luis Ordaz entiende esta voracidad ilimitada como un símbolo de la crisis económica y social bajo una serie de gobiernos de calidad meramente extractiva del producto bruto interno de la nación (*Aproximación* 80). Si bien en rigor esta es una de las interpretaciones canónicas de la obra que me ocupa, llama la atención la rapidez con que se despacha *La Nona* apelando a la consabida “alegoría de la nación,” de tan buenos réditos teóricos en las indagaciones decimonónicas latinoamericanas. Asimismo, Miguel Angel Giella apela a idéntica lectura y asevera que *La Nona* es una “metáfora invertida de un momento histórico-político en el que el poder absoluto priva sobre la inmovilidad de un pueblo sometido” (120).

<sup>26</sup> Así lo manifiesta el propio Cossa al hablar de su poética teatral: “La base de la expresión artística radica en la elección y la síntesis de las situaciones que conforman un determinado clima, que no es superficialmente un simple hecho cotidiano sino la expresión analítica y valorativa de la realidad; una auténtica expresión de arte y no algo meramente costumbrista” (citado por Zayas de Lima, *Diccionario* 50).

<sup>27</sup> Previdi Froelich sitúa el cocoliche como figura discursiva llevada a la representación (o a la metaforización) de una situación contemporánea. Su retoricación de este personaje-tipo, sin embargo, carece de un enfoque diacrónico que mencione las condiciones de producción del cocoliche a lo largo de su desarrollo entre fines del siglo XIX y gran parte del XX.

<sup>28</sup> Acerca del rol de género jugado por Anyula, Marta y María dentro de la economía familiar, ver Graham-Jones (53).

<sup>29</sup> Dice Stéfano: “No sabemos nada. Uh... quién sabe qué canto canta que no le oímos... la ostra. A lo mejor es un talento su silencio. Todo lo que le pasa en torno no l’interesa. L’alegría, el dolor, la fiesta, el yanto, lo grito, la música ajena, no la inquietan. Se caya, solitaria. La preocupa solamente lo que piensa, lo que tiene adentro, su ritmo. ¡Qui fuera ostra!” (66).

## Trabajos citados

- Albuquerque, Severino João. "The Mask as Sign of Violence in Contemporary Latin American Theatre." *Violence in Drama*. Ed. James Redmond. Cambridge; New York: Cambridge UP, 1991: 269-75.
- Cancellier, Antonella. *Lenguas en contacto. Italiano y español en el Río de la Plata*. Padova: Unipress, 1996.
- Cara-Walker, Ana. "Cocoliche: The Art of Assimilation and Dissimulation among Italians and Argentines." *Latin American Research Review* 22 (1987): 37-67.
- Cossa, Roberto. *La Nona*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Corregidor, 2004.
- Costa, René de. "Stéfano: El humor negro en el grotesco criollo." *Texto Crítico* 10 (1978): 86-94.
- Discépolo, Armando. *Tres grotescos. Mateo, Stéfano, Relojero*. Buenos Aires: Losange, 1958.
- Dowling, Lee H. "El problema de comunicación en Stéfano de Armando Discépolo." *Latin American Theatre Review* 13 (1980): 57-63.
- Fava, Antonio. *The Comic Mask in the Commedia dell'Arte: Actor Training, Improvisation, and the Poetics of Survival*. Evanston, IL: Northwestern UP, 2007.
- Fishburn, Evelyn. *The Portrayal of Immigration in Nineteenth Century Argentine Fiction (1845-1902)*. Berlin: Colloquium Verlag, 1981.
- Fitch, Melissa A. "Roberto Cossa." *Dictionary of Literary Biography. Latin American Dramatists. First Series*. Ed. Adam Versényi. Vol. 305. Detroit: Thomson Gale, 2005. 106-15.
- Giella, Miguel Angel. "Aportaciones a la lectura de 'La nona' de Roberto Cossa." *Primer Acto* 237 (1991): 118-27.
- Giustachini, Ana Ruth. "La dramaturgia italiana y sus relaciones con la dramaturgia rioplatense entre los años 1900-1920." *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino 1790-1990*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 1994. 35-42.
- Goyena, Héctor Luis. "El tango en la escena dramática de Buenos Aires durante la década del veinte." *Latin American Music Review* 15 (1994): 93-109.
- Graham-Jones, Jean. *Exorcising History: Argentine Theater under Dictatorship*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2000.
- Harpham, Geoffrey. "The Grotesque: First Principles." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34 (1976): 461-68.
- Ingarden, Roman. "Las funciones del lenguaje en el teatro." *Teoría del teatro*. Comp. María del Carmen Bobes Naves. Madrid: Arco, 1997: 155-65.
- Kaiser-Lenoir, Claudia. *El grotesco criollo: Estilo teatral de una época*. Havana: Casa de las Américas, 1977.

- \_\_\_\_\_. "La particularidad de lo cómico en el Grotesco Criollo." *Latin American Theatre Review* 12 (1978): 21-32.
- Kowzan, Tadeusz. "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo." *Teoría del teatro*. Comp. María del Carmen Bobes Naves. Madrid: Arco, 1997: 121-53.
- Lionetti, Lucía. "Ciudadanas útiles para la patria. La educación de las 'Hijas del Pueblo' en Argentina (1884-1916)." *The Americas* 58 (2001): 221-60.
- Needell, Jeffrey D. "Optimism and Melancholy: Elite Response to the *fin de siècle bonaerense*." *Journal of Latin American Studies* 31 (1999): 551-88.
- Onega, Gladys S. *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1965.
- Ordaz, Luis. *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*. Ottawa: Girol Books, 1992.
- \_\_\_\_\_, ed. Prólogo. *El teatro argentino. Cierre de un ciclo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981: i-v.
- Pavis, Patrice. "Estudios teatrales." *Teoría literaria*. Ed. Marc Angenot et al. México: Siglo XXI, 1993: 110-24.
- Pellarolo, Silvia. *Sainete criollo / Democracia / Representación. El caso de Nemesio Trejo*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.
- Pellettieri, Osvaldo. "Armando Discépolo: Entre el grotesco italiano y el grotesco criollo." *Latin American Theatre Review* 22 (1988): 55-71.
- \_\_\_\_\_. "Armando Discépolo y el grotesco italiano: reescritura y variantes artísticas." *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino 1790-1990*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 1994. 83-98.
- \_\_\_\_\_. "La Nona: un texto paródico." *La Nona*. De Roberto Cossa. Buenos Aires: Corregidor, 2004: 11-20.
- Previdi Froelich, Roberto. "América deshecha. El neogrotesco gastronómico y el discurso del fascismo en *La Nona* de Roberto M. Cossa." *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*. Eds. Juana A. Arancibia y Zulema Mirkin. Buenos Aires: Vinciguerra, 1992: 131-40.
- Romano, Eduardo. "Grotesco y clases medias en la escena argentina." *Hispanamérica* 44 (1986): 29-37.
- Rössner, Michael. "*Discepolón, Discepolín*. Invariantes temáticas y estructurales en el tango y en el teatro del 'grotesco criollo' en el laberinto de los géneros 'popular' y 'serio'." *La modernidad revisitada: literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX. Estudios en homenaje a Klaus Meyer-Minnemann*. Berlin: Tranvía, 2000: 213-27.
- Seigel, Micol. "Cocoliche's Romp. Fun with Nationalism at Argentina's Carnival." *The Drama Review* 44 (2000): 56-83.

- Troiani, Elisa A. "Stéfano: Promises and Other Speech Acts." *Things Done with Words: Speech Acts in Hispanic Drama*. Ed. Elias L. Rivers. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1986: 85-99.
- Versényi, Adam. *Theatre in Latin America*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 1993.
- Viñas, David. *Grotesco, inmigración y fracaso*. Buenos Aires: Corregidor, 1973.
- Zayas de Lima, Perla. *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-1980)*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1981.
- \_\_\_\_\_. "Tres metáforas sobre un país dominado." *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*. Eds. Juana A. Arancibia y Zulema Mirkin. Buenos Aires: Vinciguerra, 1992: 199-209.