

El problema de comunicación en *Stéfano* de Armando Discépolo

LEE H. DOWLING

A veces, cuando empezamos a leer un texto literario, no vemos destacarse ningún rasgo concreto de su textura. En *Stéfano*, de Armando Discépolo,¹ este no es el caso ya que, desde el primer parlamento—aunque posiblemente el título y el nombre del autor nos proporcionen alguna pequeña advertencia—se destaca el lenguaje. Por ejemplo, comenta don Alfonso, padre del protagonista: “Estoy haciendo la digestione de ese guisote que hamo comido” (p. 114). Y en otro lugar: “Tú sei un frigorífico per mé” (p. 114). El lenguaje continúa así a través de la obra. Sólo Margarita, la mujer argentina de Stéfano, y hasta cierto punto los hijos, no hablan esta jerga italianizada—el cocoliche—sino según una norma coloquial argentina, dialecto que se diferencia bastante de la norma culta del español literario. Este lenguaje tan descollante de *Stéfano* es uno de los elementos fundamentales de su *textura*.

La *textura* del texto literario es su cualidad más irreductible, su materialidad misma. La *textura* necesariamente representa la realización de una serie de premisas subyacentes que han generado la obra. Estas premisas constituyen su *escritura*, que es a su vez un punto de concretización de varias decisiones meta-literarias subyacentes a la literatura como archi-fenómeno semiológico.² En este trabajo proponemos investigar ciertos aspectos de la escritura de *Stéfano*, “grotesco en un acto y un epílogo,” estrenado el 26 de abril de 1928, en el Teatro Cómico de Buenos Aires.

Para las obras literarias de cualquier género existen normas lingüísticas y estructurales. Si un autor rompe con los convenios que constituyen estas normas, se puede decir que tal ruptura representa el *caso marcado*, y, como tal, un desafío. Este desafío no vuelve impropio el acto de hablar si es de parte del *autor del texto* (o sea, al nivel de la enunciación), sino que más bien representa un mensaje que el lector (o el público) deberá descifrar. Como ha dicho Michael Riffaterre,

"There is something to discover."³ Mary Louise Pratt, en *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, lo expresa así:

In the literary speech situation display texts can be used to challenge our views of the world as well as to corroborate them, to threaten our interpretive faculties as well as to validate them, to frustrate our expectations as well as to fulfill them, to shake our faith in the representative power of language as well as to affirm it. In the literary speech situation, in other words, rulebreaking can be the point of the utterance. . . .⁴

Si acertamos en nuestra hipótesis, podemos esperar que habrá dentro del texto—en el nivel del enunciado—alguna pauta o serie de pautas que nos conducirá al descubrimiento o a la conclusión correctos. En *Stéfano*, efectivamente, encontramos todo un texto metalingüístico, y, también, implícitamente, metaliterario. Stéfano, el protagonista, es un hombre que ha dedicado su vida al deseo de expresarse, de manifestarse por medio de la música, sistema semiológico paralelo al habla, que, como todo sistema semiológico, consiste en significante y significado. El objetivo más crucial de Stéfano ha sido componer una ópera, ideal al que no ha podido alcanzar. Como él mismo comenta cuando su hijo Radamés le pregunta si está poniendo por escrito la ópera: "No, hijo. Estoy instrumentando una cosa ajena" (p. 119). En efecto, Stéfano es muy consciente de esta "orquestración ajena." Al entrar a la casa y al ver tristes y callados a sus padres, Stéfano comenta: "Si estuvieran alegres, yo . . . me alegraría, pero no puede ser: estamos en tono menor o hay que tocar lo que está escrito" (p. 113). A medida que va desplegándose el drama, vemos que 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. Por eso le comenta a su antiguo colega Pastore:

Estoy yeno de música ajena, de mala música ajena . . . de spantévole música ajena robada a todo lo que muriérono a la miseria . . . por buscarse a sí mismo. (p. 128)

Tampoco ha hallado la fama que deseaba por haberle faltado acceso a este medio expresivo. Como él dice: "La fama esta en una página, ma hay que escribirla"(p. 126). Los que no son capaces de manejar el sistema de significantes y por consiguiente de expresarse—sea por una ciega adherencia a los valores del pasado, o por falta de entendimiento—son "ostras" (p. 113) (nótese la ironía de la última parte del pasaje):

Como la ostra pegada al nácar. Cosa inexplicable la tristeza de la ostra. Tiene l'aurora adentro, y el mar, y el cielo, y está triste . . . como una ostra. Misterio, papá; misterio. No sabemo nada. Uh . . . quién sabe qué canta que no le oímo . . . la ostra. A lo mejor es un talento su silencio. Todo lo que pasa en torno no l'interesa. L'alegría, el dolor, la fiesta, el yanto, lo gritos, la música ajena, no la inquietan. Se caya, solitaria. La preocupa solamente lo que piensa, lo que tiene adentro, su ritmo. ¡Qué fuera ostra! (pp. 113-14)

El padre de Stéfano, don Alfonso, es el ejemplo por excelencia de la ostra.

En el conmovedor clímax del único acto del drama, Pastore se siente obligado a decirle a Stéfano por qué ha perdido su asiento en la orquesta: es porque hace tiempo que "hace la cabra"—desafina; es decir que, simbólicamente, ha perdido la habilidad de comunicarse y, por consiguiente, de funcionar—incluso mediante la orquestación ajena. Con esto Stéfano se pierde totalmente. Se ha hecho ostra: ostra o cabra, son animales y no seres humanos cuyo don y derecho innatos es el habla, siendo su pérdida equivalente a la muerte. Stéfano comenta:

Ya no tengo qué cantar. El canto se ha perdido; se lo han yevado . . .
 Me he dado en tanto pedazo que ahora que me busco no m'encuentro.
 No existo. L'última vez que intenté crear—la primavera pasada—trabajé
 dos semanas sobre un tema que m'enamora . . . Lo tenía acá . . .
 (*Corazón.*) fluía tembloroso . . . (*Lo entona.*) Tira rará rará . . .
 Tira rará rará . . . Era Schubert . . . L'Inconclusa. Lo ajeno ha aplas-
 tado lo mío. (p. 132)

La muerte simbólica de Stéfano ocurre porque se le ha negado acceso al sistema de significantes que le hacía falta. Ahora se le escapan también los significados. En otras palabras, era mudo y ahora está sordo también.

David Viñas ha escrito que el grotesco dice lo que el proceso inmigratorio no formula por ser "un sufrimiento sin voz" y que el tránsito del sainete al grotesco es el síntoma teatral de la crisis de un código.⁶ Pratt, basándose en los escritos de H. Paul Grice, esboza un método para el análisis de este tipo de crisis. Existe implícitamente en toda conversación un "Principio de la Cooperación" que consiste en cuatro máximas generales que aseguran la felicidad de las comunicaciones.⁷ Varios autores, sobre todo del siglo veinte, sin embargo, dibujan personajes que rompen con el Principio de la Cooperación, y que por eso se ven incapaces de la comunicación entre ellos. Esto permite que el público confronte y explore una situación sumamente grave, *experimentada por otros*. En *Stéfano*, esto es precisamente lo que ocurre: dentro del drama, falla totalmente el Principio de la Cooperación entre el protagonista y su ambiente, mientras el público se hace testigo.

El caso de Stéfano, aunque ocupa el lugar céntrico, no es la única instancia en que la comunicación se ve en peligro. Don Alfonso y María Rosa, los padres de Stéfano, no pueden comunicarse con Margarita, la mujer argentina de su hijo. Don Alfonso desconfía de la palabra como desconfía de todo lo abstracto; prefiere acudir al tacto o a la fuerza. Se mofa de su mujer por creer siempre en "le parole," porque "le parole . . . siempre engañan" (pp. 106, 117). En la primera escena de la obra el viejo matrimonio se ve enredado en un minidrama en el que juega a poner en peligro el Principio de la Cooperación. Esto prefigura el desarrollo del conjunto.

Stéfano tampoco se entiende con su mujer. Margarita le echa la culpa a su marido por todos sus defectos, aunque se confunde al tratar de decirle cuáles son (p. 125). Para ella, como para algunos otros argentinos, Stéfano—y, metonímicamente, todo lo que representa: inmigración, cultura extranjera, etc.—es una cabeza de turco. Stéfano quiere remediar los sufrimientos que le ha causado a su mujer, pero es incapaz de ello, y cuando más quiere ayudarle, le mete el

dedo en el ojo. Desde este punto en adelante, los dos se evitan, como sustrayéndose de los convenios de la comunicación.

La Neca y Radamés, hijos de Stéfano, constituyen una excepción a la enemistad que rodea a su padre. Hija y padre se quieren entrañablemente, y las escenas entre los dos proporcionan momentos de profunda ternura—y también confieren profundidad a la obra.

El epílogo ocupa un plano distinto del de la “realidad” del resto de la obra. Mientras en el “acto” se plantean la situación y el nudo, que consisten, como ya hemos visto, en la muerte virtual del protagonista y en el fracaso casi total de la comunicación entre los miembros de las tres generaciones, en el epílogo se nos presenta una posible resolución para la falta de comunicación y, por consiguiente, de entendimiento y esperanza en el futuro. El epílogo es la parte que contiene más elementos grotescos, como veremos a continuación, y estos elementos, estrechamente vinculados al mensaje metalingüístico que hemos venido registrando, son asimismo parte de la *textura* de la obra.

El personaje clave para entrar en esta parte de nuestra discusión es Radamés, el hijo segundo, que se describe así en el texto:

Narigón, boca grande y sensual, pelo duro corto. En su desconcierto mental es inexpressivo. Su voz robusta no tiene modulaciones. Mueve los brazos sin violencia, con las manos rígidas, los codos sin juego. Sólo sus pensamientos son desmedidos. (p. 108)

Por su alegado “desconcierto mental,” Radamés viola una de las máximas de la cooperación, la de la pertinencia, en casi todas sus apariciones; sin embargo, ya que dentro de una obra literaria todo es pertinente, se espera que el lector pronto establecerá *implicatures*⁸ y se dará cuenta de que Radamés desempeña la función fáctica. Sus parlamentos, aunque no pertinentes a los temas de los otros personajes, transmiten mensajes directamente al lector desde un metanivel: es el portavoz de la conciencia moral colectiva. En su primer parlamento dice:

Se incendia algo, lejos. Las yamas habrán empezado de abajo, por una chispa y ahora tocarán las nubes. Yo quisiera ser bombero para salvar a la gente que se quema porque uno no oye que gritan socorro socorro. (p. 108)

Otra vez le dice a su padre:

Tamo jugando jugando a lo bombero. Yo voy adelante de la máquina. Soy el salvador. Saqué de un sexto piso a una vieja. Yo bajaba una escalera alta alta que se movía al viento y la vieja gritaba a babucha mía, prendida como una araña . . . Me hizo dar miedo a mí cómo gritaba. Cuando yo había puesto el pie en la escalera alta alta que se movía al viento se cayó el balcón. La gente abajo plaudía. Sería mejor que en vez de aplaudir la gente ayudase. (*Mutis por izquierda. Stéfano no se mueve; mira al frente. Vuelve Radamés.*) Mucho mejor que ayudase. (p. 119)

Radamés encuadra elementos cómicos, que son una parte integrante de lo grotesco de su apariencia. Resulta cómica a veces su inhabilidad para comprender las diferencias entre los órdenes de las cosas. Por ejemplo, cuando compara la orquesta a los obreros de una fábrica:

Uno con el martiyo, el otro con el serrucho, el otro con la raspa y todo al mismo tiempo. Es un baruyo, pero le pegan y dan golpe, raspan y serruchan. (p. 120)

En el epílogo aparece Radamés dormido en el sofá, pero durante toda la escena él mismo no sabe si sueña o no lo que va oyendo. El efecto de esto es proyectar la acción del epílogo al nivel de lo onírico. Es decir que representa un retiro exagerado de la "realidad," otro elemento clave del grotesco que lo vincula directamente con el teatro pirandeliano del absurdo.

Algunos de los elementos grotescos que se encuentran no sólo en el epílogo sino en toda la obra son el lenguaje (el cocoliche), la apariencia de la casa, la apariencia de casi todos los personajes (por ejemplo, María Rosa, madre de Stéfano, entra calzada con unos viejos botines orejados de su hijo), y las metáforas de la ostra y de la cabra. Otro sería la creencia de Stéfano en la muerte como evasión. Sin embargo, en el epílogo hay una acumulación mucho más concentrada de estos elementos. Tiene lugar a las dos de la madrugada en una noche de llovizna, parcialmente en las tinieblas. Radamés comenta varias veces que no sabe si está despierto o dormido, y sus parlamentos en muchas instancias son advertencias que llegan a ser metacomentarios: por ejemplo, "Agarrensé. Agarrensé" (p. 134), y "Se van, Se van. Uno detrás de otro. Se van" (p. 135). El efecto de esto es de enajenamiento, de desrealización. En otra instancia comenta: "Un burro tiene la cabeza de agüelito" (p. 145), buen ejemplo de la fusión de elementos cómicos y trágicos, ya que don Alfonso en este momento se está disponiendo a marcharse por su propia terquedad.

Además, se comenta explícitamente acerca de María Rosa: "La cama la transforma en una bruja" (p. 138). Stéfano, borracho, hasta observa que sólo le faltan el bonete y la escoba.

La borrachera de Stéfano y su lenguaje de borracho son otro elemento importante del epílogo. Solfea, se dirige a personajes ficticios, y a cosas, y articula jitanjáforas ("Mantantirulirulá") (p. 136). Además, emplea términos musicales: "'Andante.' No 'Grandioso.' 'Andantino'" (p. 138). Stéfano, al parecer, ya se considera muerto, y la muerte le da licencia para decir todo lo que no pudo decir en la vida. Efectivamente, dice groserías a sus padres, se burla de su hijo Esteban, y confiesa que su atracción a Margarita era "por l'estúpido sensualismo" (p. 139). Sólo aquí en el epílogo llega Stéfano a orquestar la pieza; sólo su borrachera, su sueño o lo que existe aparte de la realidad circundante, le pueden dar acceso a los significantes que le hacían falta para comunicarse con sus familiares.

A pesar de la muerte de Stéfano al final del drama, con la posibilidad de la expresión viene la esperanza para el futuro—y la posibilidad de no ir repitiendo los mismos errores. Las tres mujeres pueden apoyarse mutuamente, y Stéfano y Esteban, que son el mismo personaje en distintas etapas de un mismo ciclo, pueden empezar a entenderse. Sólo con el padre son irresolubles las diferencias por ser de carácter más fundamental que las otras.

En el texto, entonces, hemos visto que el fracaso total de las relaciones dentro de una familia—proyección simbólica de tres generaciones de argentinos—resulta de la imposibilidad de utilizar libremente el lenguaje a que deben tener acceso,

una especie de privación de la expresión. La misma falta de acceso es lo que conduce a la muerte, simbólica o real, del protagonista. En el epílogo, que se superpone a manera de alternativa a los sucesos trágicos del "acto," se postula que existe la posibilidad de una solución en el futuro, si el significante puede ser rescatado de su limbo de restricciones. Y es éste un mensaje netamente metalingüístico.

Al principio de este trabajo dijimos que íbamos a fijarnos en el lenguaje de *Stéfano* como el ejemplo más destacado de su textura. También dijimos que hay una relación fundamental entre la textura de la obra y su escritura. Hemos visto que en efecto hay una homología entre los dos niveles. El dialecto de Discépolo es el sistema de significantes que más se le adecúa para expresarse, que más le permite orquestar su mensaje. En la obra *Stéfano* muere porque, después de toda una vida de "orquestar lo ajeno," ya no oye lo suyo—una forma de esclavitud o de deshumanización. Discépolo, a diferencia de su personaje, ha logrado orquestar lo suyo, aunque el uso del "caso marcado"—el cocoliche—haya puesto en peligro hasta ahora su fama literaria.⁹

Si nos acordamos de las obras de la Vanguardia, un elemento común entre todas ellas es el énfasis en el derecho individual a la expresión, incluso por medio de un sistema que no lleve la sanción oficial. En este sentido la Vanguardia representa una época anticlásica. Según Wolfgang Kayser, el grotesco siempre aparece en tales épocas: "The grotesque in the language becomes a dynamic element . . . which leads up to a new idea of the image."¹⁰

Arizona State University

Notas

1. Publicado bajo el título *Muñeca, El organito, Stéfano* (Universidad de Buenos Aires: Argentores, 1966). El texto de *Stéfano* aparece en las páginas 101-45; seguimos citando de esta misma edición.

2. La teoría es de David William Foster, "Uma Introdução ao Conceito de Escrita em Textos Literários," *Minas Gerais (Suplemento Literário)*, No. 625 (2 dezembro 1978), 6-7.

3. "Criteria for Style Analysis," *Word*, 15 (1959), 156-75.

4. Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press, 1977, p. 211.

5. David Viñas, en el prólogo a las *Obras escogidas* de Armando Discépolo (Buenos Aires: Editorial J. Alvarez, 1959), comenta que frecuentemente aparecen dos hermanos, uno artista y el otro torpe, uno que vive separado y otro que se instala dentro del consentimiento. También señala que Discépolo pinta en varias de sus obras los conflictos generacionales de padres inmigrantes e hijos argentinos.

6. David Viñas, *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo* (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1973), p. 15. Para otra discusión útil del género, véase Eva Claudia Kaiser-Lenoir, "La particularidad de lo cómico en el Grotesco Criollo," *Latin American Theatre Review*, 12/1 (Fall 1978), 21-32.

7. I. *Maxims of Quantity*: 1. "Make your contribution as informative as is required (for the current purposes of the exchange)." 2. "Do not make your contribution more informative than is required." II. *Maxims of Quality*: Supermaxim: "Make your contribution one that is true;" Maxims 1. "Do not say what you believe to be false." 2. "Do not say that for which you lack adequate evidence." III. *Maxim of Relation*: 1. "Be relevant;" IV. *Maxims of Manner*: Supermaxim: "Be perspicuous." Maxims: 1. "Avoid obscurity of expression." 2. "Avoid ambiguity." 3. "Be brief (avoid unnecessary prolixity)." 4. "Be orderly." Pratt, *Toward a Speech Act Theory . . .*, p. 130. Pratt se refiere a H. Paul Grice, *Logic and Conversation*, William James Lectures, Harvard University. (Unpublished manuscript, 1967.) Excerta en Cole y Morgan, *Syntax and Semantics, Vol. III: Speech Acts*, 1975.

8. La palabra no existe en español que sepamos. Significa las inferencias que establece el destinatario dentro de un acto de comunicación en que se mantiene en fuerza el Principio

de la Comunicación, para que lo comunicado tenga sentido. Véase Pratt, *Toward a Speech Act Theory . . .*, capítulo 5 y ss.

9. Para la bibliografía de Discépolo, véase David William Foster y Virginia Ramos Foster, *Research Guide to Argentine Literature* (Metuchen, N.J.: Scarecrow, 1970), ahora bajo revisión.

10. *The Grotesque in Art and Literature*, trad. Ulrich Weisstein (Gloucester: P. Smith, 1968), p. 27.