

LENGUAJE, INTEGRACIÓN Y VEJEZ

Stéfano vs. Gris de ausencia:
análisis migratorio-comunicacional

Monografía final

Seminario de Inmigración y Emigración

Dra. Susana Novick

Alumna: Laura Gottero

laugot2001@yahoo.com.ar

2° cuatrimestre 2006

1. INTRODUCCIÓN

El fenómeno migratorio en Argentina superó el marco previsto por el Estado de fines del siglo XIX y dejó de ser un proyecto de aumento de población para convertirse en un suceso social y cultural de enorme relevancia. El período de la inmigración de masas (1870-1930) ha dejado hondas huellas en la conformación de la sociedad argentina y contribuyó a formar un imaginario particular de Europa y de nuestras propias raíces que son producto de esos extensísimos viajes en barco desde el Viejo Continente hacia el Nuevo. Esperanzas, expectativas, dolor de desarraigo, afán de aventura y de fortuna se entremezclaron en esos días de tribulaciones marítimas, y su presencia no se extinguió una vez que los audaces y desesperados inmigrantes tocaron tierra. En ese momento comenzó la historia de verdad, aquella que les marcaría cuáles de sus sueños se harían realidad y cuáles se mantendrían en el cielo de los deseos huidizos y difíciles de atrapar: la cotidianidad se apoderó de ellos, y la vida se tradujo en un «poder», mientras que escasamente se vinculó con un «querer».

La época de la inmigración de masas y sus consecuencias en la urdimbre social de la Argentina del siglo XX ha sido objeto de múltiples formas de expresión y análisis en los más diversos soportes. En el plano del arte, el teatro ha constituido una lectura magistral de la figura del inmigrante y su trayectoria avezada: desde variadas perspectivas y valoraciones ideológicas, muchas piezas teatrales se han ocupado de este suceso fundamental y han aportado sus retratos de rutina, plenos de sucesos invisibles para las perspectivas macro de análisis pero que conservan retazos de realidad tan palpables que resulta difícil no encontrar, en sus personajes, alguna alusión a nuestra propia historia.

El objetivo de este trabajo es comparar dos obras de teatro importantes en su época pero que corresponden a diferentes etapas del desarrollo de las migraciones en Argentina: *Stéfano* (1928) de Armando Discépolo, y *Gris de ausencia* (1981) de Roberto Cossa. Sus argumentos se reflejan en un espejo mediado por las ganas de buscar un futuro mejor en algún otro sitio geográfico distinto del natal y, a pesar de su distancia histórica, presentan similitudes que apoyan el supuesto de cierta memoria colectiva respecto del inmigrante y la relación con su «tierra prometida».

2. DESARROLLO

En el presente trabajo se abordarán, en primera instancia, dimensiones fundamentales para comprender en profundidad el entrecruzamiento de los ejes temáticos propuestos para la lectura de las dos piezas teatrales: lenguaje, integración y vejez. Estos aspectos básicos

conforman el contexto histórico en el cual han sido escritas esas obras —que no difiere del tiempo de la enunciación para cada una de ellas— y su síntesis argumental.

2.1. Contexto histórico de las obras

Stéfano fue escrita por Armando Discépolo en el año 1928, en pleno ocaso del período de inmigración de masas, pero cuya influencia ya se había hecho sentir fuertemente en la sociedad argentina. Tomando como guía la explicación de Gino Germani, las últimas corrientes inmigratorias europeas no se habían trasladado al interior del país ni formado colonias agrícolas, sino que permanecieron en Buenos Aires, contribuyendo así a la urbanización y concentración de esta ciudad-puerto: «La inmigración extranjera a la Argentina fue, pues, principalmente un fenómeno urbano, aun cuando también se radicó en las áreas rurales»¹.

La familia retratada por Discépolo es italiana —como la del propio autor, por otra parte— y llegó en «el novecientos», tal como lo afirma Alfonso, el abuelo napolitano y padre de Stéfano, pero el momento en el cual transcurren las escenas es muy posterior, puesto que el protagonista ya se casó y tiene hijos veinteañeros. En este sentido, este hogar inmigrante es un modelo prototípico, puesto que los europeos que llegaron a la Argentina fueron en su mayor parte italianos.

Gris de ausencia está fechada en el año 1981, y responde a otra fase de la Argentina en su relación con el fenómeno migratorio. Por un lado, demuestra que los desplazamientos han dejado de ser definitivos, y que las migraciones están mucho más signadas por una serie de traslados territoriales en los que no existe un destino final e inamovible: «Hasta hace cincuenta años las migraciones eran un fenómeno de larga duración, es decir, el cambio de residencia era total y solo terminaba con la muerte del individuo [...] Como se demostrará más adelante esto ha cambiado»². Por otro lado, y tal como explica Susana Novick, la paradoja nacional es que, habiendo sido tradicionalmente un país de inmigración, se convirtió en las últimas décadas del siglo XX en uno de emigración, primero por la dictadura militar y luego por la crisis económica: «Nuestra sociedad prosperó gracias a la inmigración [...] Y la paradoja consiste en que habiendo sido un país de recepción, hoy es un país expulsor»³. En el caso recreado por Cossa en su pieza teatral, el regreso que descubrió Germani en los años

¹ Germani, Gino, «La inmigración masiva y su papel en la modernización del país» en *Política y sociedad en una época de transición*, Paidós, Buenos Aires, 1962.

² OIM, *Las migraciones internacionales: análisis y perspectivas para una política migratoria*, Chile, 2003.

³ Novick, Susana, «Evolución reciente de la política migratoria argentina», ponencia presentada a la XXV Conferencia Mundial de Población, IUSSP, Francia, 2005.

cincuenta se produjo varias décadas después: una familia liderada por un abuelo italiano inmigrante regresó a Italia hace varios años y, para subsistir económicamente, juega con el imaginario de la argentinidad para llevar adelante un restaurante llamado, justamente, «La Argentina» mientras que sus relaciones parentales constituyen un modelo a escala de la base espúrea y mezclada que se encuentra en el supuesto ser nacional o argentino, bien lejos de las identidades «puras» (si es que existe algo así) y las raíces aferradas a un solo lugar de procedencia.

2.2. Síntesis argumental

En la obra de 1928, Stéfano es un italiano que llegó en su juventud a Buenos Aires detrás de un sueño: quería ser músico, pertenecer a una orquesta y componer una gran ópera que lo llevase a la inmortalidad. Los dos primeros objetivos se le cumplieron razonablemente, mientras que el tercero se sigue escapando de su horizonte. Vive con sus padres —a los cuales, poco después de su llegada, entusiasmó para que vinieran, asegurándoles la abundancia de oportunidades y de dinero de la metrópoli argentina—, su mujer y varios hijos, niños y ya jóvenes, en una casa muy humilde y pequeña para tanta gente. Vive incomprendido y criticado por su esposa, sus padres le recriminan que los haya engañado para abandonar su tierra y sus hijos adoptan actitudes variadas pero no demasiado constructivas para salir de esta situación de insatisfacción general. La rutina de Stéfano se desmorona cuando lo despiden de la orquesta en la que trabaja como trombonista y se entera que su puesto lo ha tomado un discípulo suyo, Pastore. Piensa que el despido es por su sapiencia y por la envidia ajena, pero Pastore —también italiano— le comunica en una agria discusión que, aunque quisieron ocultarle la cruel verdad, lo echaron porque «hace la cabra»: esto quiere decir que su capacidad pulmonar no es tan buena y no sopla con fuerza el trombón, efectuando sonidos vacilantes y que suenan mal. Luego de la mala noticia, Stéfano piensa que todo ha terminado para él, y en una última noche de borrachera entabla una pelea desesperada con su familia en busca de la comprensión, pero no lo logra y muere solo, en el comedor de su casa.

Con respecto a la obra *Gris de ausencia*, en dicha historia Dante, Lucía, el Abuelo, Chilo, Frida y Martín confluyen en la «Trattoría La Argentina». Dante y Lucía conforman un matrimonio y son padres de Frida y de Martín: de Lucía se presume que sería argentina, pero de Dante nada se sabe. Como los dos hablan en italiano, y dicen pocas palabras en español, es probable que Dante sea italiano y haya acostumbrado a su esposa a ese idioma. Además, Lucía es hija del Abuelo, un inmigrante italiano que llegó a la Argentina en 1914 pero que a

fines de la década del cincuenta o principios del sesenta —no está explicitada la fecha en la obra— regresó con su familia a Roma. Frida y Martín, hermanos, nacieron en Buenos Aires pero migraron siendo muy chicos: ella se instaló en Madrid, y él en Londres. Mientras que Frida está presente en la *Trattoria* en el momento en que transcurren los hechos, mientras que de Martín solo llega una inentendible llamada por teléfono, mayormente hablada en inglés y muy poco en castellano. El único representante de la porteñidad en ese restaurante es Chilo, el hermano de Lucía, que habla perfectamente el español y utiliza frecuentemente el lunfardo. El Abuelo está encargado de tocar en el piano tangos típicos que conocen hasta los extranjeros, como *La Cumparsita*, pero lamentablemente su memoria está funcionando muy mal y hace sus propias versiones tangueras, un poco por improvisación y otro poco por inconsciencia. Sus recuerdos se mezclan, producto de cierta patología senil, y ya no sabe si está en Buenos Aires o en Roma, en qué época vive ni qué es lo que está haciendo en la *Trattoria*.

El argumento de *Gris de ausencia* consiste precisamente en este panorama que se acaba de explicar, que se muestra en escena a través del conflicto de base debido a la residencia de Frida en Madrid: Lucía le pide que se quede con ella y, frente a la negativa de su hija, se enoja y la acusa de querer casarse con un extranjero y de abandonar a su familia (especialmente a ella). Frida debe volver a España a pesar del disgusto de su madre, pero sin embargo se la ve resignada porque sus despedidas siempre terminan más o menos del mismo modo, o al menos eso es lo que se le permite suponer al lector. El abuelo cierra la escena exponiendo un fragmento de su memoria confundida, en la que se mezclan Juan Domingo Perón, los sueños de riqueza de su hermano Angelito y la compañía de su amigo Pascual —que llegó junto a él en aquel lejano 1914—, ambos fallecidos, y una extraña conciencia de vivir aún fuera de Italia, pues claro está, la Roma en la que se instaló la *Trattoria* es muy distinta de la que habita en la nostalgia del Abuelo.

2.3. Trabajo con ejes comparativos

En ambas obras pueden observarse cuestiones interesantes referidas a tres temas: lenguaje, integración y vejez. A su vez, estos ejes son útiles para articular dichas piezas teatrales con el desarrollo de las migraciones en Argentina durante el siglo XX.

Lenguaje

El lenguaje es entendido como una sumatoria de lengua y habla. El inmigrante emplea su idioma natal —el italiano— y lo entremezcla con el castellano que empezó a aprender y que necesita manejar para poder integrarse en la sociedad argentina. El habla da cuenta del

resultado de esa fusión lingüística, de la lengua nativa modificada debido a la castellanización de los términos y, a la vez, la pronunciación del idioma español con un inconfundible acento italiano.

En *Stéfano*, el lenguaje es una herramienta fundamental no solo para demostrar la diferencia generacional que existe entre los personajes, sino también para denotar las situaciones emocionales.

En principio, y específicamente en relación con el tema migratorio, lo que interesa es la exposición de tres generaciones que interactúan en la única escena y el epílogo: los abuelos Alfonso y María Rosa representan la línea de los ancianos inmigrantes que han llegado para cumplir el objetivo de reunificación familiar con la generación precedente, conformada por su hijo Stéfano que también es italiano. A esta misma «tanda» pertenece Margarita, la esposa del protagonista, pero que al haber nacido en Argentina no forma parte del conflicto intergeneracional sino del relativo a la integración entre inmigrantes y nativos, que se analizará más adelante. Por último, la tercera generación en escena es la compuesta por los hijos de Stéfano y Margarita: Ñeca, Radames y Esteban son los que juegan un papel preponderante, pero mientras la trama se desarrolla al interior de la casa, en la calle se encuentran más hijos del matrimonio: Aníbal, Atilio, Ofelia, etc. Esta enumeración parental servirá para el resto de las explicaciones en este y en los dos ejes siguientes.

A través del vínculo que se teje entre estas tres líneas familiares utilizando las posibilidades y desencuentros del lenguaje se puede observar la evolución cultural de los inmigrantes y sus hijos en Argentina: Alfonso y María Rosa hablan un pleno *cocoliche* —mezcla de castellano e italiano que resulta cómica, y que casualmente posee un origen teatral (ver Anexo)— y les resulta difícil entender las largas parrafadas que Stéfano les suelta en sus diálogos existencialistas sobre la soledad, la incomunicación y el dilema del ser en medio del sufrimiento. Especialmente luego de monologar sobre las analogías entre las ostras y su imposibilidad de expresión, el pobre Alfonso da su conclusión grotesca diciendo:

—Tú sei un frigorífico pe mé.

(Stéfano) —Jeroglífico, papá.

—Tu m'antiéndese.

—E usté no.

[...]

(Alfonso) —Cuando párlase conmigo te complícate.

(Stéfano) —¿Sí?... Me yena de confusione, papá. Nunca quiero ser más sencillo que cuando hablo con usté.

Stéfano habla en un castellano bastante «puro» cuando comienza con sus divagaciones solitarias y al dirigirse a sus hijos, pero cuando habla con sus padres, y en especial cuando las conversaciones llegan a un nivel de tensión considerable, va retornando paulatinamente al cocoliche y termina hablando casi igual que sus progenitores. En este sentido, Stéfano es parte de una generación-bisagra que funciona como intermediaria entre los inmigrantes que añoran su tierra pero no han podido volver y los hijos nativos de familias extranjeras que han pasado por un proceso de aculturación y se han asimilado a la sociedad argentina, la que también sufrió un cambio debido a la enorme influencia de la inmigración de masas. De acuerdo con esto se puede citar la afirmación de Gino Germani: «Los portadores de este nuevo tipo cultural son los hijos de los inmigrantes y sus descendientes: en este sentido se trata de personas perfectamente aculturadas o identificadas con el país, careciendo por lo general de toda identificación con la nacionalidad de origen de sus ascendientes»⁴. Esta ambivalencia lingüística de Stéfano también puede originarse en su matrimonio con una argentina.

La tercera generación de Ñeca, Radames y Esteban habla un perfecto castellano, y en ocasiones hasta utiliza términos de fuente gauchesca como el «agüelito, agüelita» que Ñeca y Radames le dedican a Alfonso y María Rosa. Ello habla de la interpenetración de los diferentes estilos regionales que se producía en la compleja red de múltiples procedencias geográficas y culturales. Esteban, por su parte, cumple el rol del intelectual, del hijo de inmigrantes que ha podido instruirse en el país y hasta escribe poemas: su discurso es coherente, culto y exento de cualquier cercanía con el cocoliche o el italiano.

En *Gris de ausencia* las múltiples influencias que recibió el castellano rioplatense por efecto de las corrientes inmigratorias se muestra en sus diversas variantes, pero se agregan también las consecuencias «de acento» producidas por el giro histórico mediante el cual Argentina pasó de ser un país de recepción a uno de expulsión. El Abuelo habla también en cocoliche, al igual que su hija Lucía, a la que se le nota aún más la pérdida de la facilidad para utilizar el castellano, en parte porque ha experimentado la operación inversa a la de Stéfano, pues su marido es italiano (sino, no hablarían cocoliche entre ellos). Chilo, el hermano de Lucía, por alguna razón que no es explicitada en el texto —presuntamente porque no tiene esposa extranjera y compra diarios argentinos— maneja un claro castellano que incorpora palabras del léxico lunfardo. Frida, que vive en Madrid, por supuesto habla castellano pero «españolizado» y al inicio de la pieza teatral se hace notar que habla con acento madrileño. Martín, que llama desde Londres, ha olvidado cómo comunicarse en castellano y solo puede

⁴ Op. cit.

hablar un español a medias matizado con mucho inglés. En esta comunicación algo entrecortada por las posibilidades de traducción, puede observarse que durante todo el desarrollo de la escena los personajes insisten en usar el idioma castellano como base pero no pueden escapar de las influencias inmigratorias y migratorias que modificaron los vocabularios de los miembros de la familia. El caso extremo es el de Martín, pero el que resulta más interesante es el de Chilo, que se comunica con el Abuelo en medio de términos lunfardos y provenientes del cocoliche, como ya se ha advertido, y que además intenta hacer recordar a Frida ciertas palabras típicamente porteñas:

Chilo —La Frida... Qué linda estás... Los puntos se deben volver locos en Madrid, ¿no?

Frida —¿Los puntos?

—Los gallegos... los muchachos.

—Qué gracioso hablas tú... me gusta escucharte.

—«¡Qué churro!» ¿Así te dicen?

—No... «¡Qué maja!»

*Conclusión parcial: en Stéfano el lenguaje contribuye a marcar las diferencias intergeneracionales. En Gris de ausencia muestra los desfases entre los miembros de la familia que vivieron el fenómeno **inmigratorio** y los que participaron en el **emigratorio**.*

Integración

Como se trata de un concepto muy amplio cuyo tratamiento excede los objetivos de este trabajo, se atenderá básicamente a las características de integración del inmigrante a la sociedad de Buenos Aires y cuál es la línea parental que, según lo que se puede adivinar a partir de los textos, pudo asimilarse a la población nativa.

En *Stéfano* el grado de integración a la sociedad argentina se puede leer transversalmente a partir de las actitudes de los miembros de la familia con respecto a los vínculos no parentales —que en general no aparecen físicamente en la obra pero que sí se mencionan— así como las actividades que los personajes se permiten realizar más allá de las fronteras de su hogar. Alfonso y Rosa no poseen ninguna ocupación específica: para los demás habitantes de la casa resultan una molestia —en especial para Margarita— o, en el mejor de los casos, un agregado más del hogar a través del cual se transita sin prestar mayor atención. Asimismo, Alfonso se jacta de que su vida en Italia era muy fructífera puesto que tenía grandes extensiones de campo y una hermosa casa, pero que debió atender las demandas de su esposa que le pedía reencontrarse con su hijo preferido. Los abuelos no tienen comunicación con el exterior, y su nuerza trata de impedirles hasta que salgan de la casa. Stéfano es el que inicia el proceso de

integración con el afuera, pero sin mejores resultados: es el inmigrante que intenta asimilarse en la sociedad a través de su trabajo en una orquesta, pero hacia el final de la obra se descubre que fue despedido y que su puesto lo tomó un compatriota suyo. De este modo, no solo se retrata el poco éxito del italiano en su búsqueda de mejores posibilidades de vida, sino también la situación de permanente defensa que debe tener frente a la traición y el oportunismo (aunque después el «estafador», Pastore, se reivindique dando sus razones sobre la aceptación del lugar ocupado por su maestro). Desde su apariencia física y su verborragia, Stéfano simboliza la locura y la elocuencia: no obstante, termina primando el desequilibrio y muere pronunciando párrafos incoherentes pero que encierran una sutil lucidez. Margarita, su esposa, representa la fémica argentina cuyas grandes expectativas fueron arruinadas por seguir el sueño de un inmigrante que decía haber encontrado la receta de la fortuna. De este modo, Margarita ocupa el rol de la víctima a quien le han anulado sus posibilidades y visualmente constituye la imagen de la decadencia: Discépolo nos advierte que, aunque en el momento de los hechos está desgredada y mal vestida, debió haber sido bellísima y que demuestra la pérdida de la elegancia que mujeres de su condición solían tener. Es decir: Margarita, argentina, no era igual al extranjero delirante con el que se casó, pero el paso de los años y de las frustraciones la convirtieron en su contraparte.

La condición ambigua de Stéfano se clarifica en sus hijos Radames y Esteban: el primero está declaradamente loco y sólo sueña con salvatajes en medio de incendios y gente que lo aclama como un héroe. Su padre también soñaba con escribir la gran ópera que lo llevara a la inmortalidad y lo arrancara de la pobreza. Esteban, como ya se ha dicho, es el intelectual: estudioso, debe trabajar para ayudar económicamente a su familia, y su temperamento analítico le impide involucrarse emocionalmente en el drama de su padre. Así, si bien se presume su buen desempeño en el entorno social —puesto que sale con amigos, participa en reuniones de las que llega tarde y su madre pretende que Ñeca se case con uno de sus compañeros— y de todos los miembros de la familia es al que supuestamente le espera el mejor futuro, la frialdad con la que se maneja le permite abstraerse de la muerte de su padre en el mismo momento en que esta sucede y ni siquiera se comunica con sus abuelos inmigrantes. Esteban refleja el proceso de argentinización que los nativos, hijos de extranjeros, buscaron experimentar para integrarse plenamente en la sociedad argentina.

En *Gris de ausencia*, la integración debe realizar el proceso inverso: son los argentinos los que deben formar parte de la sociedad de destino migratorio. Los procedimientos simbólicos por los cuales intentan lograr sus objetivos pertenecen al plano del espectáculo o de una cierta folclorización identitaria: instalan un restaurante de estilo gauchesco en plena Roma, incitan a

la degustación del mate en Madrid o establecen las diferencias de trato entre los vendedores de diarios porteños y los *tanos guachos* —tal como los denomina Chilo— que no quieren acordarse de las preferencias de sus clientes y todos los días les preguntan, otra vez, qué periódico van a comprar. En este contexto, el lugar de Lucía es particularmente confuso porque habla en un italiano a media lengua pero no piensa en que Italia haya sido un lugar conscientemente elegido por ella ni reflexiona sobre lo contradictorio que resulta el intento de recrear una «identidad gaucha» de la que ella nunca ha participado. Dante, que parece ser italiano, simplemente toma esta vertiente gastronómica como un trabajo y manda a sus familiares a vestirse con ponchos porque han llegado clientes, mientras que el Abuelo es convocado a tocar tangos con el piano, partituras que en parte recuerda pero que también reconfigura, inventa, en cada improvisación. Esta recomposición de la música popular argentina también alude a la especial constelación de símbolos y elementos de lo argentino que se activa en cada emigrado cuando está lejos de su país de origen y quiere acordarse de sus días allí. El Abuelo posee recuerdos confusos y desmembrados, que conforman una memoria fragmentaria y selectiva: sin embargo, cuando se acuerda de sus amistades en Buenos Aires, la única persona que nombra es Pascual, un amigo suyo italiano que llegó con él en el barco desde Italia. No hay datos sobre vínculos con porteños y ni siquiera se menciona a su esposa —la abuela, seguramente fallecida— que debía haber sido argentina. En las dos obras se aprecia como un conflicto especial el matrimonio con extranjeros. En *Stéfano* dicha situación es más interesante de observar porque el protagonista forma parte de la mayoría masculina que se casó con nativas y, de este modo, contribuyó a su integración según Germani: «La vía de los matrimonios mixtos ha sido una de las más importantes en el proceso de asimilación de la población extranjera adulta a las condiciones socioculturales reinantes en el país. Y, seguramente, ha favorecido también la integración de los hijos que nacieron en el país ya que en la mayoría de los casos el principal agente socializador de la familia, la madre, era nativa»⁵. Para Alfonso y María Rosa la constatación de este matrimonio constituyó un motivo de insatisfacción, y es uno de los reproches que le dan a su hijo, acusándolo de haberlos engañado con esta unión «infidel» con respecto al amor que debería profesar a su madre italiana. Lucía, en *Gris* de ausencia, asume que Frida se niega a vivir con ella en Roma por influencia de su novio español, y le advierte que, tan solo por ser extranjero, este hombre seguro la abandonará. Este escepticismo con respecto a los extranjeros

⁵ Op. cit.

seguramente es el que la hizo elegir a un italiano por esposo aun estando en Argentina, pero vuelve a contradecirse porque no asume que su propia hija es extranjera para ella.

Conclusión parcial: *la integración social de la segunda generación explicada por Gino Germani se comprueba en la distribución de roles propuesta en Stéfano. El vínculo que se mantiene entre los compatriotas se observa en Gris de ausencia a través de la desconfianza de Lucía y de los recuerdos selectivos del Abuelo.*

Vejez

En ambas obras los personajes de la tercera edad son portadores de características que los distinguen, más allá de su edad, de los demás integrantes de la escena: como característica común en las dos piezas teatrales, comparten la condición de ancianidad y de ser italianos.

En Stéfano, Alfonso y María Rosa resultan casi una molestia: continuamente hablan del sufrimiento, de sus padecimientos, de lo mal que los trata su nuera y del engaño del que han sido objeto por parte de su hijo, una suerte de estafa que les hizo abandonar su buen pasar en Italia. No son ancianos productivos y su victimización constante resulta un impedimento para comunicarse con los demás integrantes de la casa. El Abuelo de *Gris de ausencia* es un anciano que se encarga involuntaria y prácticamente inconscientemente de la animación del restaurante con sus tangos de versión libre. No al azar padece una especie de mal de Alzheimer y en sus recuerdos se mezclan el pasado y el presente, Roma y Buenos Aires, los muertos con los vivos: su conocimiento de la historia y las circunstancias de su vida se ven empañadas por un extravío mental que transforma a sus vivencias en imaginaciones seniles. El Abuelo no molesta, pero no es tenido excesivamente en cuenta: el único que se da un tiempo para conversar con él es Chilo.

En los dos casos se observa el rasgo de la confusión y el consecuente efecto desautorizador con respecto a los inmigrantes de primera generación, en principio por su avanzada edad, pero también por la displicencia con la que son tratados por sus descendientes. La confusión con el lenguaje y las frases rimbombantes, en *Stéfano*, responden a la lógica del grotesco criollo, pero se centralizan exclusivamente en los inmigrantes no integrados, puesto que ninguno de los demás integrantes cae en equívocos además de Radames que desde el inicio demuestra su desequilibrio. La confusión del Abuelo, en la otra obra, posee un carácter patológico y reduce la credibilidad de sus aseveraciones.

Conclusión parcial: el lugar del inmigrante de primera generación aparece como veladamente desautorizado en ambas obras. La confusión lingüística o patológica, según cual sea el caso, es el argumento para quitar autonomía al personaje del italiano de edad mayor que no demuestra integración con la sociedad de recepción.

3. Conclusiones finales

Las dos obras convergen en el conflicto fundamental de la incomunicación: Stéfano no puede lograr que su familia entienda su pesar y literalmente muere en el intento, mientras cada uno se lamenta por sus propias penurias, impone culpas a los demás y no puede elaborar una solución tentativa. Lucía, en la obra de Cossa, no puede entender la decisión de su hija y finaliza el encuentro con ella profundamente enojada porque Frida no cambia de posición con respecto a su matrimonio y su residencia en Madrid. El Abuelo permanece en una virtual incomunicación porque habita en un mundo simbólico que no es el mismo que el del resto de su familia.

A los efectos de una conclusión vinculada con el fenómeno migratorio, es interesante analizar el panorama de interacción entre inmigrantes y nativos, así como su incorporación a la sociedad, que cada obra presenta de acuerdo con los criterios de «crisol de razas» y de «pluralismo cultural». Ambas categorías poseen una relevancia mucho más evidente en contextos urbanos en los cuales los grupos de inmigrantes aparecían regionalizados y mucho más notables en cuanto a sus costumbres e idiosincrasia. En ese sentido, las dos obras señalan el relativo fracaso del proyecto colonizador con los inmigrantes europeos, porque en ambos casos los primeros que llegaron —por diferentes razones— se establecieron en la ciudad, y en Gris de ausencia, en el sitio urbano prototípico de la inmigración: La Boca.

Señalan Devoto y Otero que «Un balance de sentido común podría admitir que en ninguna sociedad existe un pleno crisol ni un pleno pluralismo, que se trata de cuestión de grados y que estos se definen en general en términos comparativos»⁶. *Stéfano* da cuenta de la diferencia gradual que se despliega a través de las generaciones sucesivas, formando un hilo conductor que va desde una situación pluralista de coexistencia sin conflictos demasiado fuertes, luego pasa por un matrimonio entre un extranjero y una nativa (Stéfano y Margarita) y se finaliza en la figura de Esteban, el hijo de inmigrantes que es nativo pero además está «argentinizado» y ha debilitado fuertemente sus raíces con Italia, a pesar de que estas resultan evidentes con la

⁶ Devoto Fernando y Otero Hernán, Veinte años después. Una lectura sobre el Crisol de Razas, el Pluralismo Cultural y la Historia Nacional en la historiografía argentina, en *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, CEMLA, Buenos Aires, 2003.

presencia de sus abuelos. En *Gris de ausencia*, el Abuelo seguramente también se casó con una nativa pero en su ancianidad recuerda sus épocas en Argentina a través de un lente pluralista y no acrisolado. Sus hijos mantienen actitudes divergentes: Lucía conserva la postura acrisolada, pero Chilo es un reflejo del Esteban de Discépolo —argentinizado y alejado culturalmente de los italianos—, que además emplea el lunfardo, un lenguaje propiamente de ciudad. Frida y Martín son los que recuperan la idea de crisol pero desde una perspectiva inversa, puesto que son ellos los que se sienten parte de Madrid y de Londres respectivamente. Para Gino Germani, la generación de hijos de inmigrantes es la que concretó en su respectiva época el proyecto de asimilación a la sociedad porteña, y para constatar esto en las obras analizadas, sería interesante formularse la pregunta propuesta por Devoto y Otero para decidirse entre el crisol de razas o el pluralismo: «Un buen punto quizá para discutir sería la idea mertoniana de grupo de referencia. ¿Cambió durante la primera generación el grupo de referencia de los inmigrantes de la sociedad de origen a la sociedad de recepción o no?»⁷. En *Stéfano*, los abuelos nunca modificaron su actitud de aislamiento, y el único discípulo del protagonista —el que termina tomando su puesto en la orquesta— es italiano: Pastore. Esteban, el hijo-modelo, aparentemente abandonó sus lazos con la comunidad de origen de sus antecesores. En *Gris de Ausencia*, el Abuelo se fue y volvió a Italia sin formar un grupo de referencia argentino, de acuerdo con lo que se puede apreciar en su confusión de recuerdos. Chilo, el hijo argentino, sí puede acordarse, por ejemplo, de su diario amigo y Frida migró a Europa siendo muy chica, pero también modificó el origen de su grupo de referencia, que por fuera de su familia, se presume que se halla establecido en España.

La gradual asimilación de la masa inmigratoria en la sociedad argentina fue un proceso generacional que requirió de sucesivos recambios para constituir esa nueva sociedad cultural a la que se refiere Gino Germani. Los primeros europeos que llegaron hicieron una apuesta a futuro, por una vida mejor para sus hijos, y pagaron con su propio dolor por el desarraigo. En las sucesivas generaciones, la necesidad de mantener los lazos con la comunidad de origen se trocaron en un deseo de integrarse en la sociedad de residencia y dejar de sentirse extranjeros «recién bajados del barco»; el pago de este intento fue, para los descendientes de inmigrantes, la disociación afectiva entre pasado y presente. Quizás los proyectos de los actuales nietos y bisnietos, que procuran el regreso a la tierra natal de sus antepasados, tienda a subsanar estos costos emocionales que en muchos casos formaron agujeros en la urdimbre histórica familiar, como si fueran «puntos salteados» de los tejidos de la abuela, para los cuales todos sabemos

⁷ Op. cit.

que es necesario detener el movimiento automático de las agujas, desarmar un poco la trama y volver a tejer, ya sin dejar huecos.

4. Bibliografía utilizada

Blanco Amores de Pagella, Angela, Nuevos temas en el teatro argentino: la influencia europea, Editorial Huemul, Buenos Aires, 1965.

Casadevall, Domingo, La evolución de la Argentina vista por el teatro nacional, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1965.

Cossa, Roberto, Gris de ausencia, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1990.

Devoto Fernando y Otero Hernán, Veinte años después. Una lectura sobre el Crisol de Razas, el Pluralismo Cultural y la Historia Nacional en la historiografía argentina, en *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, CEMLA, Buenos Aires, 2003.

Discépolo, Armando, Stéfano (1928), en *El grotesco criollo*, Colihue, Buenos Aires, 2005.

Germani, Gino, “La inmigración masiva y su papel en la modernización del país” en *Política y sociedad en una época de transición*, Paidós, Buenos Aires, 1962.

Novick, Susana, «Evolución reciente de la política migratoria argentina», ponencia presentada a la XXV Conferencia Mundial de Población, IUSSP, Francia, 2005.

OIM, Las migraciones internacionales: análisis y perspectivas para una política migratoria, Chile, 2003.

Onega, Gladys, La inmigración en la literatura argentina (1880-1910), CEAL, Buenos Aires, 1982.

Pelletieri, Osvaldo, Cien años de teatro argentino: del Moreira a Teatro Abierto, Galerna, Buenos Aires, 1990.

Pérez, Irene, El grotesco criollo: Discépolo-Cossa, Colihue, Buenos Aires, 2005.

5. Anexo

5.1. Armando Discépolo y el grotesco criollo

Armando Discépolo (1887-1971) fue el representante más cabal del estilo teatral porteño conocido como grotesco criollo. Osvaldo Pelletieri brinda una definición de esta vertiente que, a la hora de analizar *Stéfano*, también resulta importante: «Grotesco criollo es un texto cuyo motor de la acción es la búsqueda de comunicación por parte del sujeto. Al no encontrar eco en su núcleo familiar, la depresión del sujeto hace caer el texto en lo patético, variante extrema de lo sentimental. Su estructura profunda se concreta a partir de secuencias de desempeño —pruebas— que el sujeto no puede superar y los núcleos de acción se basan en lo físico y en lo físico-verbal»⁸. La confusión es un rasgo primordial del grotesco que colabora en la conformación de los personajes, y la veta cómica suele elaborarse a partir del uso del lenguaje y, en el caso de los inmigrantes italianos, especialmente a través del cocoliche, un habla a media lengua entre el español y el italiano y que tuvo un creador real, aunque involuntario: se trataba de Antonio Cocoliche, un calabrés que trabajaba en la compañía de teatro itinerante de José Podestá y que se comunicaba como podía, con lo poco que sabía de español. Sus frases de composición y sonoridad extraña fueron incluidas en uno de los guiones teatrales de la compañía y el público celebró la decisión con sonoras carcajadas en cada función.

Armando Discépolo fue hermano del también genial Enrique Santos Discépolo (1901-1951), y participó tanto de la creación de obras del género chico como de la traducción y adaptación de obras clásicas de Shakespeare, Gógol, Pirandello, etc. En lo que respecta al grotesco criollo, en las diversas obras de su autoría —*Muñeca*, *Relojero*, *Mateo* y, por supuesto, *Stéfano*— repite una de las consignas de este estilo, a saber, que el protagonista no conoce sus falencias y errores, y existe una diferencia muy grande entre lo que él demuestra ser y lo que él cree que es. Stéfano se creía un gran artista, un maestro convocado a escribir la gran ópera pero que, por la envidia de los poco talentosos, iba a morir pobre como Beethoven. En verdad, nada se habla de su talento pero sí se pone en escena su decadencia musical y la incapacidad de generar un mejor pasar económico para su familia, por su carácter intempestivo y a la vez sumiso en el momento de las traiciones.

5.2. Roberto Cossa y la generación del sesenta

⁸ Pelletieri, Osvaldo, «Armando Discépolo: entre el grotesco italiano y el grotesco criollo» en *Cien años de teatro argentino: del Moreira a Teatro Abierto*, Galerna, Buenos Aires, 1990.

Roberto «Tito» Cossa (1934-****) llegó a ser uno de los representantes más lúcidos del teatro político, y desde su corriente dramaturga de la generación del sesenta escenificó la imposibilidad de la clase media de organizarse políticamente y dar forma a un proyecto compartido. En *Gris de ausencia* esta incapacidad se aprecia claramente: los personajes interactúan de manera superficial pero en ningún momento comulgan en una iniciativa común y de mutuo acuerdo. Señala Irene Pérez, en relación con los protagonistas creados por Cossa, que «El fracaso o simplemente la falta de perspectivas los impulsa a diversas formas de evasión: la televisión, el club, las comidas entre amigos, la bebida, la remembranza de un pasado mejor»⁹. Esta última opción salvadora es la que ensayan, en *Gris de ausencia*, Chilo y el Abuelo, recordando respectivamente su relación con los vendedores de diarios y los encuentros con Pascual, su amigo inmigrante italiano.

La obra que se presenta en este trabajo fue escrita en 1981, pero comparte las características de esa etapa generacional anterior de teatro: en su argumento no existe un conflicto fundamental que marque un quiebre en la vida de los personajes. Si existieron grandes cambios, son anteriores a la escena que se muestra, en la cual la cotidianeidad esconde las turbulencias familiares e históricas que llevaron a la situación actual. Ese es también un rasgo del teatro del sesenta, para Pelletieri: «Las limitaciones, falencias y mitos de nuestra clase media de la década del sesenta, se muestran a partir del principio constructivo del encuentro personal; por medio de este procedimiento dramático estos autores logran que el espectador se engañe y vea la representación como algo vivo, sin jerarquizar ninguna arista, casi en bruto. La ilusión se concreta también a partir del manejo de una trivialidad deliberada, destinada a producir un efecto dramático»¹⁰. Después de todo, no existe una contradicción entre los personajes creados en el sesenta y los que aparecen en 1981 a través de *Gris de ausencia*, puesto que si se calcula aproximadamente la época en la que la familia del Abuelo regresó a Italia, puede advertirse que vivieron parte de la década del sesenta en Argentina.

En las obras de Cossa, así como en la de sus compañeros generacionales, subyace la crítica social al ciudadano indiferente en términos políticos a través del llamado «personaje mediocre», el que transita el desarrollo de la trama sin que nada le suceda y sin efectuar ninguna acción que le implique modificaciones. Detrás de este sujeto —que podríamos ejemplificar en Chilo— se encuentra el reproche del autor frente a la decadencia de referentes políticos detrás de los cuales valga la pena encolumnarse, y además es un llamado de atención

⁹ Pérez, Irene, *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa, Colihue*, Buenos Aires, 2005.

¹⁰ Op. cit.

al creciente individualismo que impide la verdadera organización de la sociedad desde sus bases.