

# Intertextos discepolianos en la producción artística de Javier Lester Abálsamo



Diana G. Barreyra

Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires  
dianagbarreyra@gmail.com

Recepción: 18/02/2022. Aceptación: 21/03/2022

## Intertextos discepolianos en la producción artística de Javier Lester Abálsamo

En el marco de los estudios teatrales regionales del centro sudeste de la provincia de Buenos Aires, se presenta la trayectoria del teatrista Javier Lester Abálsamo. En particular, interesa señalar algunos intertextos presentes entre los procesos de dramaturgia y actuación del artista y habilitar una relectura posible de su obra desde la visión de mundo tragicómica del dramaturgo nacional Armando Discépolo.

En este sentido, resulta operativa la noción de *constelación* que propone Walter Benjamin, quien hace notar que todos los elementos valen por sí mismos pero que, a su vez, adquieren un nuevo valor puestos en conexión. Siguiendo esta idea, se define una constelación posible entre la obra *Gringo golondro*, escrita e interpretada por Javier Lester Abálsamo, y su vinculación con algunos temas, procedimientos e intenciones del creador del grotesco criollo argentino: Armando Discépolo.

En cuanto a la metodología trataré de reconstruir la dramaturgia y puesta en escena de la obra en cuestión, analizando los elementos internos de la misma pero también recurriendo a otros paratextos, atendiendo a una visión integral del artista que trabaja estrechamente vinculado a su contexto social y cultural.

**PALABRAS CLAVES:** TEATRO REGIONAL, CONSTELACIÓN ARTÍSTICA, ARMANDO DISCÉPOLO.

## Discepolians intertexts in the artistic production of Javier Lester Abalsamo

Within the context of the regional drama studies of the Southeastern center of the province of Buenos Aires the trajectory/course of Javier Lester Abálsamo is presented. It is interesting to point out the intertexts that can be seen between the dramaturgy and the acting process of the artist and enable a possible reading of his play from the tragicomic vision of Armando Discépolo who is a national dramaturgic.

Thus, it is very accurate the notion that Walter Benjamin states that all elements stand on their own, but get a higher value when they are connected. Following this idea, a constellation is defined between *Gringo Golondro*, written and acted by Javier Lester Abalsamo and its bonds to some topics and procedures belonging to Armando Discépolo.

As regards methodology dramaturgy and staging processes of the play are reconstructed, analyzing its internal elements. Moreover, other paratexts are used which dialogue transversally with its dramatic production, regarding the artist as an intellectual being who works closely related to his cultural and social context.

KEYWORDS: REGIONAL THEATRE, ARTISTIC CONSTELLATION, ARMANDO DISCÉPOLO.

## Introducción

La trayectoria de artistas locales y/o regionales del centro sudeste de la provincia de Buenos Aires es uno de mis temas de interés. Específicamente, la trayectoria del teatrera Javier Lester Abalsamo es el objeto de investigación de mi tesis de posgrado. En esta ocasión y en relación a los contenidos trabajados durante el Seminario de Arte y Sociedad en Latinoamérica II (2020), me interesa señalar algunos intertextos presentes entre los procesos de dramaturgia y actuación del artista, y habilitar una relectura posible de su obra desde la visión de mundo tragicómica del dramaturgo nacional Armando Discépolo.

En este sentido, resulta operativa la noción de *constelación* que propone Walter Benjamin, quien hace notar que todos los elementos valen por sí mismos pero que, a su vez, adquieren un nuevo valor puestos en conexión. Dice Benjamin: “Cuando el pensar se para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un shock que la hace cristalizar como mónada” (2003: 14). Siguiendo esta idea, intentaré definir una constelación posible entre la obra *Gringo golondro* escrita e interpretada por Javier Lester y su vinculación con algunos temas, procedimientos e intenciones del creador del grottesco criollo argentino: Armando Discépolo.

En cuanto a la metodología, trataré de reconstruir la dramaturgia y puesta en escena de la obra en cuestión, analizando los elementos internos de la misma pero también, recurriendo a otros paratextos que dialoguen transversalmente con su producción dramática: ensayos, entrevistas y puestas en escena previas atendiendo a una visión integral del artista como intelectual que trabaja estrechamente vinculado a su contexto social y cultural.

## Con ustedes... el artista:

Javier Alejo Lester Abalsamo es un teatrera tandilense. Actúa, dirige y escribe teatro. Es docente e investiga. En relación con lo artístico, ha participado en 45 obras teatrales (Según curriculum actualizado 2019) Es reconocido en el ámbito local y regional. Su labor artística y teatral ha sido legitimada por la crítica y por los premios en varias ocasiones. También ha incursionado en el lenguaje filmico.<sup>1</sup>

1. Ha participado en varios cortometrajes para cine y TV como así también de películas: *El plan divino* (2019) de Víctor Laplace (Actor) *Fábricas* (2014) de la Productora U.N.C.P.B.A. Tandil. (Asistencia de Actores) *Terra Ribelle* (2010) de Cinzia Torrini. Producción Ítalo-Argentina (Actor) *Afectos especiales* de Víctor Laplace. Canal 7. Buenos Aires (Mimo) *Locos for ever* (2003) de Ever Marchioni. Tyc sports (Actor).

A propósito de lo estrictamente académico, en el año 2010 se recibió de Profesor Superior de Teatro en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Actualmente realiza la Maestría en Teatro, modalidad Actuación en esa misma casa de estudios donde profundiza sus estudios sobre teatro físico. Desde el año 2016 se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra de Expresión Corporal II de la Carrera de Teatro.

A lo largo de su trayectoria, Javier Lester forma parte de diferentes grupos o compañías de trabajo: La compañía *Whiskymimo* fue la primera agrupación del actor que nucleaba a los noveles mimos de la ciudad y con la cual llevaron adelante numerosas puestas en este sentido. Más tarde, formaría parte de una de las primeras formaciones del reconocido trío de payasos Tri-Trí. Luego el *Proyecto Quatro Quijotes*, grupo teatral itinerante con el que realiza, junto a tres compañeros, una gira artística por varios países de Latinoamérica.

En cada una de estas agrupaciones, Lester va adquiriendo una forma de trabajo colaborativa y autogestiva propia de los teatristas independientes. Aprende a producir y a gestionar junto a otros artistas la circulación de sus espectáculos y su participación a través de convocatorias a festivales, becas y subsidios.

Finalmente, forma parte de la compañía teatral *El Templo*. La misma nace en el año 2007 y aún continúa. Su nombre, El Templo, alude al Club de Teatro, lugar de formación, ensayos y encuentro de sus integrantes. La compañía está conformada por Sergio Saltapé y Javier Lester Abálsamo, un productivo dúo de trabajo en el que ambos integrantes asumen y alternan diferentes roles que van desde la dramaturgia, actuación, dirección, creación de la letra y la música de sus espectáculos, entre otros. Eventualmente se suman al trabajo de los artistas colaboradores como Esteban Calvo o Julieta Candia en el soporte técnico o escenográfico.

Según declaran sus integrantes “las propuestas teatrales de la Compañía *El templo* están apoyadas fuertemente en la imagen, la ilusión, el realismo mágico y el género del clown”<sup>2</sup> Esta fusión es la que determina el perfil estético de la compañía, generando de este modo una poética sumamente particular. Los espectáculos estrenados por esta agrupación, hasta el momento son: *Picadita de Circo* (2008) *Encantado de Conocerme* (2008) *Gringo Golondro* (2009) *Niño Prodigio* (2011) *Ploop!* (2014) y *Adiós, mundo clown* (2017) Todos ellos son espectáculos unipersonales, producto de distintos tipos de dramaturgias (creación colectiva, de actor, de director) con puestas en escena sencillas y desmontables y en los que aparecen apropiaciones de diferentes disciplinas vinculadas al circo (clown, rolling ball, burbujas, malabares, trucos de magia) y variados modos de actuación.

En el año 2009, en el Club de Teatro de Tandil, se estrena *Gringo Golondro* escrita e interpretada por Javier Lester y dirigida por Sergio Saltapé. Para finalizar esta presentación, sólo queda agregar que *Gringo Golondro* es una de las obras que la Compañía teatral *El Templo* más veces ha presentado, con un total de 200 puestas aproximadamente (sólo superada por *Picadita de Circo*, espectáculo de calle de la misma compañía). Se ha presentado en diferentes situaciones y contextos: salas teatrales, centros culturales, escuelas y diversos certámenes y festivales en Tandil y la región. *Gringo golondro* también formó parte del corpus de cuatro obras elegido para realizar la gira del grupo por Latinoamérica. Una de las puestas más recordadas fue la realizada en la Sociedad Italiana, en conmemoración de los 150 años de la Unione Italiana con importante afluencia y emoción del público.

Es a partir de esta obra en particular que intentaré habilitar una lectura discepoliana.

2. Flyer de la obra *Gringo Golondro*, 2010.

## Gringo Golondro y la apropiación de procedimientos discepolianos

*Gringo Golondro*<sup>3</sup> cuenta la historia de un joven inmigrante en búsqueda de nuevas oportunidades. Comienza con el mítico viaje en barco desde Italia hacia Argentina, a principios del siglo XX. Se llama Francesco Rivarotta es músico y su sueño es cantar tarantelas en los mejores teatros de Buenos Aires. A su llegada, el auge del tango es tan fuerte que un representante artístico porteño lo convence de intentar mejor suerte como cantor de tangos, pero fracasa y termina de lustrabotas. La obra se estructura a través de cinco escenas que podríamos reconocer a partir del cambio espacial: 1. En el barco, 2. En el puerto de Buenos Aires, 3. En la habitación del hotel, 4. En la calle, y 5. En la milonga.

El sueño incumplido, la incomunicación, la xenofobia —*Tano de mierda, volvéte a tu país que el tango es argentino*— le gritan en la milonga— pero también la solidaridad entre paisanos, el amor y la familia son los temas principales de esta pieza. Al final, la promesa: el nacimiento de Atilio, hijo de inmigrantes, nacido en la Argentina seguro será músico como quiso ser *su papo*.

Como podemos apreciar, la presencia de temas y personajes en *Gringo Golondro* remiten a la memoria histórica y cultural de un país atravesado por la inmigración, el desarraigo y el fracaso. Asimismo, nos remonta a una textualidad representativa del teatro nacional: el grotesco criollo. Más allá de las apropiaciones de varios procedimientos que demostraré a continuación, hay en la obra una importante diferencia que no podemos dejar de mencionar y es la ausencia del final trágico que, en su lugar, es reemplazado por una mirada final esperanzadora: el nacimiento del hijo.

La vida de Francesco Rivarotta se representa a través de una entretenida y asainetada alternancia de episodios tragicómicos: la equivocación del inspector del barco al ubicarlo en tercera clase, la dolorosa “inyesione” que recibe durante la revisión médica al llegar a Buenos Aires o las emotivas cartas a la familia donde miente fama y grandeza. Francesco es la caricatura del gringo torpe, atolondrado, ingenuo y pícaro, a la vez, y muy sensible. A trazos gruesos se va delineando en la obra una visión de mundo discepoliana con novedosos aportes desde la actuación y puesta en escena.

Se trata de un espectáculo unipersonal. El actor aparece en el medio de la escena vestido con un raído traje color marrón y un sombrero. Domina la escena una iluminación cálida en tonos caramelo y amarillentos, generando un efecto de postal en sepia. La puesta es sencilla, versátil, “pensada para viajar” afirma el director Sergio Saltapé.<sup>4</sup> La misma funciona con muy pocos objetos en escena: un baúl de viaje y una guitarra, envuelta en una frazada también marrón. Según lo requiera la situación dramática, del baúl irán saliendo algunos pocos objetos estrictamente puntuales: una banqueta, una foto, el banquito lustrabota.

El resto de la escena se completa sólo con el trabajo corporal del actor, su gran plasticidad unida a una precisa interacción con objetos y personajes imaginarios generan situaciones verdaderamente verosímiles. Ejemplo de esto es la escena en la que dialoga con varios personajes imaginarios a la vez, sus compañeros lustrabotas y los diferentes clientes que vienen por su servicio. Por momentos, cuando el personaje es engañado y humillado o también cuando se enamora por primera vez, se deja ver la mueca patética:

3. Actualmente se encuentra disponible en el canal de Youtube a partir del siguiente vínculo: [https://www.youtube.com/watch?v=RK9akT-83Xw&ab\\_channel=EstebanCalvo](https://www.youtube.com/watch?v=RK9akT-83Xw&ab_channel=EstebanCalvo)

4. Sergio Saltapé: actor y director tandilense con amplia formación en disciplinas de circo (zanquista, malabarista, burbujas) y técnicas en clown y payaso. La mayor parte de su quehacer artístico se desarrolla en el Club de Teatro.

esa ridícula contorsión en su rostro que nos hacer reír y llorar a la vez, reconocido procedimiento de la actuación utilizado por actores y actrices nacionales o populares.

También se evidencia en la obra una marcada presencia de música y canciones de origen italiano y tangos. En varias ocasiones, el artista interpreta música en vivo con acompañamiento de guitarra. La letra y música original de la obra es de Javier Lester Abálsamo y Miguel Ferragine.<sup>5</sup> Estas piezas musicales señalan momentos de honda sensibilidad y ternura. Cuando viaja y sueña con el éxito en los teatros argentinos, canta una triste canzonetta italiana: “*Io conozco la Italia ma´ no la América...*”. Cuando conoce el amor, canta “*Catalina, Catalina, mi amore de Argentina...*”. Cuando duerme a su hijo y sueña con el futuro, canta: “*Sognare, volare, vivere chi sei una pallone, una colomba, un barrilette*”. Francesco es músico y canta.

### Hibridez e incomunicación

En el aspecto verbal, la elección del lenguaje de la obra tampoco ha sido menor. *Gringo Golondro* está íntegramente expresada en lengua italiana. En este sentido, los primeros minutos de la puesta pueden resultar un gran desafío para el espectador:

(Se escucha el sonar de la bocina a vapor del barco)

Francesco: ¿Dove stai? ¡Dove stai? Mamma, accanto il mastil, ehh! ¡Mamma! Credevo di non poter vederti! ¡Me vado! ¡Stia felice! ... Papa guardi me...Mamma gli dica di guardarmi...¡É un giorno meraviglioso! Saluti Vincenzo, e giovani! (El timbre de la nave suena.) ¡¡Ascolta! ¡ll timbro milacroso, ¡Mámma! ¡Páppo!... ci vediamo súbito... mámma, papá... non voui defraudare...Si, le vuoi a escribere...Millioni di lettere, tutti i giorni... ¡Mamma! (Agita su pañuelo) ¿Hai visto la mia nave? Non é maravigliosa? Da quí sopra é colossale, enorme... ¡Si! Porto tutto, tutto mamma... ¡Ho bisogno soltanto della mia chitarra é la mia voce, mamma! ¡Babbo! ¡Adío!! ¡Vi portero nel cuore! ¡Addío!..<sup>6</sup>

Gringo Golondro, pág. 2

Inmediatamente, frente a la dificultad lingüística, comienzan a adquirir relevancia los lenguajes no verbales que contribuyen a la comprensión de la fábula. La remanida imagen de la partida, los movimientos corporales y gestuales precisos del actor, los sonidos que provienen de la extraescena como la bocina del barco y las voces que se alejan, la música que se acalla y, finalmente, el silencio, hablan por sí mismos.

Al comenzar la cuarta escena en la calle, el lenguaje de Francesco se ha contaminado. Han pasado algunos meses desde su llegada y este paso del tiempo puede apreciarse en su forma de hablar. En el texto dramático original, una didascalia indica: “*Ahora está en la calle lustrando botas, ha pasado el tiempo, se puede notar ya un poco el cocoliche, y no el tano puro*” (*Gringo golondro*, p. 5). A partir de aquí, el personaje se expresa de

5. Miguel Ferragine: Reconocido músico tandilense. Pianista y acordeonista. Formó parte de las orquestas típicas de Isaías Orbe, Juan Onorato y Donato Racciatti incursionando en variados géneros: tango, jazz, bossanova realizó varias giras nacionales e internacionales por Chile, Brasil y España.

6. Nota del traductor: ¿Dónde estás? ¿Dónde estás? Mamá, al lado del mástil, ¡Ehh! ¡Mamá! ¡Pensé que no podía verte! ¡Me voy! ¡Seré feliz! ... Papá mírame... Mamá dile que me mire ... ¡Es un día maravilloso! ¡Saludos Vincenzo y Giovanni! (El timbre de la nave suena.) ¡¡Escucha! ¡El sello Milagro, ¡Mámma! ¡Páppo! ... nos vemos pronto... mámma, pápa ... no quiero defraudarlos ... Sí, quieres mandarlas ... Millones de cartas, todos los días ... ¡Mamma! (Sacude el pañuelo) ¿Has visto mi barco? ¿No es maravilloso? Desde aquí arriba es colosal, enorme... ¡Sí! Lo llevo todo, todo mamá... ¡Solo necesito mi guitarra y mi voz, mamá! ¡Padre! ¡¡A Dios!! ¡Te llevaré en mi corazón! ¡Adiós!...

manera híbrida, mezclando español e italiano y apropiándose de expresiones típicamente porteñas como *guapo, facha, poligrillo*. También incorpora distintos términos y modalidades del lunfardo como hablar al revés: *tamango, talompa, samica*. A la manera de Francesco Cocoliche,<sup>7</sup> esta variación dialectal del personaje produce gran comicidad, procedimiento que unido a otros se potencia, como por ejemplo la graciosa construcción corporal de la maquieta del tanguero, mientras se observa frente al espejo y practica el baile antes de ir a la milonga:

Francesco: Tu sei a ragazzo bravo Francesco, Bravo! Mira que facha, lo tamango, lo talompa, la samica... ¡Guapo! Se la mamma me viera, uguale a pappo... ¡Catalina! Dama del mio cuore... ¡Los pacaros volan e los griyo! Catalina, le piacere un tango! (Da cabezasos.) ¿Cómo ha detto il zurdo? (Cabezea.) É cosi. No. Cosí. La mano qui, el altro qui. La mirada in lo ojo. Non en el piso. 1,2,3 junto. 1,2. Non posso creere chi fare questo. Bailando un tango. Me sento un traidore...ma, e per Catalina, sta bene.

Gringo Golondro, pág. 8

En relación con el aspecto verbal, se observa en la obra cierta intención de reflexionar en torno al tema del lenguaje y la comunicación. Durante la mayoría de las puestas en escena (digo la mayoría porque quedaría exceptuada la puesta realizada exclusivamente para público italiano en la Unione Italiana), el público experimenta junto con el personaje la dificultad que implica *entender* una lengua extranjera y *hacerse entender*.

*Gringo Golondro* propone y exige un esfuerzo extra al espectador, que debe reponer significados verbales a través de otros códigos paralingüísticos: acciones, gestos, miradas y silencios de la misma manera que los inmigrantes debieron hacerlo. Términos que se repiten una y otra vez, confusiones que se generan a partir de una inadecuada pronunciación, la indiferencia ante la pregunta, el silencio como respuesta son situaciones presentes en distintos momentos de la obra. Los ejemplos abundan: en la primera escena, el inspector del barco lo envía injustamente a tercera clase, el registrador del puerto de Buenos Aires no lo entiende y le cambia el apellido y la profesión, el médico le administra inesperadamente una inyección sin previo aviso, el representante musical porteño no escucha su tarantela y le propone cantar tango. Diferentes maneras de generar la exclusión del otro a través del lenguaje.

Francesco: ¡Biongiorno! (Muestra su documento.) Francesco Rivarotta... Italiano... no...trenta anno...se...scapolo...se...sono ío. Non capito la lingua. Piano, piano... Non ho venuto a scopare scale. Ne anche sastre, carpintero ancora meno. É la mia chitarra. Artista. ¿ché dicce? ¡mússico- artista! ¿capire? ¡Ar-tis-ta! ¿scherzo? ¡gracie! ¿Revisione médica? ¿quale? ¡Lá!<sup>8</sup>

Gringo Golondro, pág. 6

7. Según recuerda José Podestá en sus memorias, la definición de cocoliche surgió a partir de una anécdota que sucedió en su famosa compañía teatral. Dicen que el actor Celestino Petray, creó el personaje de un italiano acriollado. Así, un día y frente al público, improvisó una frase que generó carcajadas. Uno de los Podestá le preguntó “¿Cómo le va amigo Cocoliche; de dónde sale tan empilchado?”, a lo que Petray, que montaba un caballo criollo, contestó: “*Vengue de la Petegonia con este parejere macanuto*”. Después, para reafirmar su condición de criollo, cuentan que agregó: “*Me quiamo Francesco Cocoliche e songo cregollo hasta lo güese de la taba e la canilla de lo caracuse*”. Lejos estaba de imaginar el actor que con eso creaba una palabra para definir esa forma de hablar. Años más tarde, el término cocoliche sería incorporada al prestigioso Diccionario de la Real Academia bajo esta definición: Jerga híbrida que hablan ciertos inmigrantes italianos mezclando su habla con el español.

8. Nota del traductor: *Francesco Rivarotta ... italiano ... no ... treinta años ... sí ... soltero ... sí ... soy ío. No entendí el idioma. Poco a poco, poco a poco ... No vine a barrer escaleras. Ni sastre, ni menos carpintero. Es mi guitarra Artista. ¿Qué dices? ¡Mússico-artista! ¿comprender? ¡Artista! ¿broma? ¡Gracie! ¡Revisión médica? ¿cuales? ¡Allí!*

Desde esta perspectiva, *Gringo Golondro* se inscribe en la línea de aquellas obras literarias a las cuales les interesa representar el uso *trágico, pervertido y contaminado* del lenguaje. Así se refiere Ricardo Piglia en su obra *La Argentina en pedazos* a la lengua de Discépolo quien presentó a través de su obra una oposición a la tradición dominante, lugoniana, que buscaba definir las normas del estilo rechazando la variedad y defendiendo la pureza aristocrática del lenguaje. En este caso, se busca representar no sólo la hibridez pintoresca de la variedad dialectal característica de este período, sino también presentar desde la puesta una relación lingüística desigual que se establece en el personaje pero también en el público, es decir plantear el lenguaje como una zona de conflicto.

*La pobreza y la diferencia social se asientan en el uso del lenguaje* (Piglia, 1993: 31, 32), ese es uno de los grandes efectos tragicómicos en *Mustafá*, en *Babilonia* y entiendo que también en esta obra de Lester.

### Teatro e intertextualidad. Dramaturgia de la obra

En el amplio campo literario suele decirse con frecuencia que leer a un autor/a es leer a todos los autores. Esta remanida idea acerca de la intertextualidad, en un principio, aplicó a la novela. Reconocidos teóricos como Genette, Kristeva y Bajtín analizaron las novelas de Rabelais, Swift o Dostoievski como complejas polifonías textuales donde se establecían relaciones dialógicas en todos los niveles, entre temas, personajes, visiones de mundo, géneros y discursos literarios.

De la misma manera que el gran género canónico de la literatura, la narrativa, aparece enriquecida de viejas voces, en el texto dramático, esencialmente dialógico, la intertextualidad no sólo está presente en las palabras, sino también en todos aquellos elementos que hacen posible la representación: objetos, cuerpos, público, en la experiencia teatral misma, que nunca es igual de una función a otra. Esta cualidad efímera del acontecimiento teatral necesariamente requiere para su construcción del ensayo, de la repetición, del volver a contar una y otra vez. En el origen mismo del término representación, el prefijo *re* refuerza la importancia de un discurso preexistente. En este sentido, decimos que la intertextualidad en el texto dramático más que un procedimiento es un proceso diferente mucho más abarcador que en el resto de los géneros literarios.

Esta memoria de lo teatral, reflexiona desde la praxis, sobre el recuerdo en escena como inevitable condición de producción y de recepción. Según Marvin Carlson, el proceso de composición teatral es una experiencia presente que siempre “está rondada por los fantasmas de experiencias y asociaciones previas que, a su vez, cambian y se modifican debido a procesos de reciclaje y reminiscencia” (2009:11).

La obra *Gringo Golondro* nace de una despedida, la acción primera de la partitura fue el gesto del adiós. Entrevistado al respecto, dice Lester:

La primera imagen que tuve de Gringo es la despedida de “alguien” y luego se fue dando todo... para quien era esa despedida, a quien despedía... y así nos dimos cuenta que empezó a parecer toda la ascendencia, la historia de los nonos. En el primer, segundo ensayo ya nos dimos cuenta de eso y se fue dando todo para ese lado. Además justo en esa época mi tío estaba muy conectado con los italianos y yo estaba mamando ese mundo... Justo también estaba aprendiendo italiano ya estaba en segundo año, como que se fue dando todo sin quererlo o quizás de forma inconsciente se fue volviendo muy claro todo”<sup>9</sup>

9. Entrevista de la autora a Javier Lester (2021).

Como vemos, la idea original de esta obra proviene de la actuación, el actor junto con su director comienzan a trabajar la dramaturgia desde la actuación, es decir, el texto escrito es posterior, surge del proceso de los ensayos a partir del trabajo sobre ciertas acciones físicas. Como sabemos, la práctica teatral contemporánea ha demostrado las diversas maneras que existen de componer un espectáculo. Las estrategias dramaturgias y la noción de autor se han metamorfoseado de muy diversas maneras.

El trabajo, a partir de acciones físicas en torno a la idea de despedida, comenzó a generar imágenes, definió el tema, el tono y el lenguaje de la obra.

## Lester y Discépolo

Interpelado acerca de sus fuentes de inspiración a la hora de producir sus textos dramaturgias, el autor afirma no tener demasiadas referencias de autores y dramaturgos: “No leo, ni miro teatro salvo lo de los pares y amigos” Afirma conocer a Discépolo y le gusta, dice: “sobre todo en su aspecto político social y por esa forma de contar muy popular”.<sup>10</sup> Entonces, ¿de dónde provienen esas imágenes discepolianas tan presentes en sus obra?

Entre las anécdotas, narradas en una primera entrevista realizada al actor en el año 2018 y en relación con sus comienzos, Javier Lester recuerda especialmente cuando Mario Valiente, actual Decano de la Facultad de Arte y en ese entonces profesor de teatro, lo invitó a participar en una obra de Armando Discépolo junto con el elenco de la Comedia Universitaria de Tandil. El joven Lester de 17 años acepta esta primera invitación, asomándose al mundo teatral. “Me encantaba trabajar con esos actores, era como jugar en primera. Pero jamás imaginé en ese momento dedicarme a esta actividad”. Por entonces, la actuación para él era meramente un juego.

La obra se estrenó en la sala *La fábrica* en 2001. Era *Babilonia, una hora entre criados*, la magistral obra en la que Discépolo plantea dos mundos tan ruines como irreconciliables, el mundo de los criados en la cocina ubicada en el sótano de una casa señorial— todos inmigrantes menos el mucamo— y el mundo de los señores ubicados en la extraescena superior. Obra que también expresa el drama de la comunicación humana y la hibridez del lenguaje argentino. Allí encarnará a Cacerola, el ayudante de cocinero de quince años que ha venido solo desde Italia a “hacerse l’América”, a ganar dinero para enviarle a su mama.

Más tarde, en el año 2006, Lester ya estudiante del Profesorado de Teatro de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro, nuevamente formará parte de una obra de Discépolo, ahora de un reconocido grotesco criollo: *Stéfano*. Esta vez junto con el elenco de Cero Grupo Teatro, dirigido por Marcelo Jauregui Berri.

A *grosso modo*, recordemos que *Stéfano* narra la historia de una frustración: la del inmigrante italiano que vino a la Argentina en busca de abundancia, paz y bienestar. Sin embargo, para el escritor argentino Roberto Arlt, el eje temático de *Stéfano* es otro, más específico y profundo: el drama del artista fracasado. Un músico que sueña y fracasa. Es sobre este aspecto del personaje, y no sobre su figura de inmigrante, donde Arlt pone el acento al interpretar la obra, textualmente dice en sus *Aguafuertes*:

Stéfano es el músico que se ha creído con condiciones de compositor. Ha traído a sus padres a América y ellos, para venir, han vendido la tierra, las bestias, las viñas, los olivos. Siempre creyendo en la genialidad del hijo. Stéfano se casa. Se casa con

10. Entrevista a Javier Lester 19/06/21.

una mujer que también cree en su genio. Y vienen los hijos. Uno idiota y el otro poeta, un poeta de barrio, entendámonos. Y toda esta gente vive en dos piezas, y el odio estrella a la mujer contra su yerno, al abuelo contra el hijo. Y al padre contra la madre. [...] Es una obra para causar terror en todo aquel que tenga la manía de creerse genio. Lo acerca de tal modo a la realidad del artista mediocre que, de pronto, el espectador piensa con espanto en la vida de Stéfano perdida por un sueño, en la vida de la esposa de Stéfano perdida por otro sueño... son cinco vidas arruinadas por una quimera. Da miedo; creo que esto es el mejor elogio que puede hacersele a un autor que no necesita elogios. Y basta. (Arlt: 1929)

En este nuevo universo discepoliano, el actor Javier Lester interpreta a Radamés, el hijo menor de Stéfano. Un joven de dudosas capacidades mentales, fantasioso, inocente, un tanto alienado que vive fuera de la realidad. Radamés *“la representación de la fantasía. La imagen de los mitos instaurados que se desmontan una vez caída la máscara del personaje protagonista”* (2007: Bracciale Escalada, M.), el único que cree en el proyecto artístico de su padre y que no reclama nada.

### Provisorias conclusiones

*Hay algo en la naturaleza de la presentación dramática que la convierte en un depósito particularmente atractivo para el almacenamiento de la memoria cultural y en un mecanismo para su continua recirculación.*

Marvin Carson

Para finalizar, podemos afirmar que en la dramaturgia y puesta en escena de *Gringo Golondro* confluyen diferentes procesos polifónicos e intertextuales. En primera instancia, podemos aseverar que se dan cita escenas particularmente habitadas por los fantasmas de los predecesores inmigrantes del teatrista. La representación teatral más que cualquier otra forma literaria, se asocia en todas las culturas al hecho de volver a contar una y otra vez una historia que re-presenta una significación y esta obra no es una excepción. Como dijimos anteriormente, esta idea se refuerza en el prefijo *re* que refiere al hecho de *volver a presentar* un discurso anterior, preexistente. El proceso de dramaturgia consciente del actor se fue poblando de las voces, la lengua y las imágenes ítalo-argentinas de sus propios abuelos italianos tal como él describe.

En este mismo sentido, entendemos que en *Gringo Golondro*, escrita e interpretada por Lester, también circulan otros discursos provenientes de diferentes contextos. La identidad del personaje protagonista de la obra, Francesco Rivarotta inmigrante, artista, músico se nutrió de los sueños y las frustraciones de Cacerola, Radamés y del propio Stéfano. Estas remanencias discepolianas no provienen directamente de lecturas literarias o académicas de Lester sino de procesos artísticos anteriores vinculados con sus propias experiencias como joven actor en las obras de Discépolo. De esta manera, el actor devenido en dramaturgo algunos años después no solo reversionó temas y características sino que también se apropió de manera intuitiva de procedimientos del sainete y grotesco criollo.

Según la dramaturga Griselda Gambaro (1981), el grotesco argentino no se ha agotado porque es una condición de lo argentino; las diversas formas que adopta este género responde y genera nuevas alternativas. Discépolo ha sido para la dramaturgia argentina el trampolín de nuevas búsquedas, de él dramaturgos como Cossa o Kartun han recibido *una hermosa patada celestial*.

De la misma forma, a partir del presente análisis identificamos en un artista regional un proceso de dramaturgia y puesta en escena innovador y alternativo, enriquecido por modos de actuación provenientes de varias disciplinas que habilitan una lectura y expectación desde la visión de mundo discepoliana.

## Bibliografía

---

- » Arlt, Roberto (2003) “Estéfano o el músico fracasado”. En *El Mundo*, 5 de junio de 1929. Recopilada en: *Aguafuertes Porteñas: cultura y política*. Buenos Aires, Losada.
- » Benjamín, Walter (2003): Tesis sobre El concepto de historia. Chile, CEME. Disponible en: [www.archivochile.com](http://www.archivochile.com)
- » Bracciale Escalada, Milena (2007) “La representatividad escénica de la frustración: sobre el grotesco criollo de Armando Discépolo”. *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.
- » Carlson, Marvin (2009) *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2009.
- » Discépolo, Armando (1968) *Babilonia. Una hora entre criados*. En *Teatro Completo*. Buenos Aires, Schapire: 1968.
- » Gambaro, Griselda (1981) “Nuestro dramaturgo necesario”. Revista *Teatro CCGSM*, N° 2.
- » Lester Abálsamo (2009) *Gringo Golondro*. Mimeo.
- » Ogás Púa, Grisby (2010): “El teatro de Roberto Arlt y su modelo nacional, Armando Discépolo”. En *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. N°11, julio 2010, Buenos Aires.
- » Pellettieri, Osvaldo (ed.), (2012), *Territorios teatrales*. Buenos Aires, Galerna.
- » Piglia, Ricardo (1993) *La Argentina en pedazos*. Colección Fierro. Ediciones de la Urraca. Buenos Aires.
- » Saítta, Sylvia (2000) “Desde la butaca: Roberto Arlt, crítico teatral”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/desde-la-butaca-roberto-arlt-critico-teatral>
- » Viñas, David (1973) *Grotesco, inmigración y fracaso*. Ed. Corregidor. Buenos Aires.