

Armando Discépolo, una paternidad maldita

Roberto Allocco Garin
(Universidad Nacional de Rosario)

Introducción

Malditos genios, que tienen lo que nos falta a todos y carecen de aquello que todos tenemos".¹

Alguna vez se dijo que la lengua española no contaba con literatura maldita. Dicha aseveración ha sido, en los últimos años, contrariada en más de una oportunidad, aunque debemos aceptar que no ha llegado nunca a constituirse en una tradición; ni siquiera en un fenómeno fácilmente detectable como en otros idiomas -tal el caso del francés, del alemán o del inglés, en los que encontramos autores de renombre y auténtico e indiscutible talento- sino que aparece como verdadera excepción, que a lo largo de nuestro trabajo iremos mencionando y tratando de ampliar.

Inmediatamente comienzan a fluir interrogantes: ¿hay una *literatura maldita*, o, más ampliamente, un *arte maldito*?; ¿en qué consiste tal categorización?; ¿es una corriente contraria al arte, tal como se la entiende a esta última de un modo más o menos convencional?; ¿qué encierra en estos casos el concepto *maldito*?; ¿por qué se vincula más fácilmente a este concepto al artista o escritor que a su obra?; ¿puede un autor desvincularse de lo maldito mediante otro tipo de producción o es algo inmanente a su persona?

Este trabajo no intenta agregar interrogantes -que podríamos incrementar sin mayor esfuerzo-, sino aclarar algunas cuestiones que habrán de servirnos como punto de partida para abocarnos, luego, a una investigación específica relacionada con la producción teatral de Armando Discépolo inscripta dentro de lo que se conoce como *grotesco criollo*.

No obstante, en una primera etapa aparecerán otros interrogantes vinculados tanto con cuestiones éticas, como con la estética utilizada por el autor y

¹ (elthinktank.blogspot.com/) Kakuba: sobre "El genio", seleccionado por Martí Perarnau el 20-08-06.

redescubierta por posteriores especialistas, las influencias posibles de otros discursos circulantes, los planteos existenciales, el atravesamiento político, el legado del grotesco en la dualidad *ser y parecer*, el feísmo propio de una inmensa galería de esperpentos, la tramposa jerga *cocoliche* -madre o hermana del lunfardo- y la denuncia de los vencidos, a los que no les cabe esperanza alguna. Todos estos aspectos quizá puedan ser resueltos satisfactoriamente en cada cuestión individual, desde la documentación existente y los más lúcidos estudios realizados hasta la fecha.

Nuestro objetivo consistirá en valernos de todos ellos para analizar si la producción de *grotesco criollo* de Armando Discépolo se corresponde total o parcialmente con la literatura o cierta forma de arte malditas.

Una elemental mirada crítica podría inquirir, con justeza, por qué razón estamos vinculando en nuestro estudio el grotesco discepoliano con el arte maldito y no con otras corrientes o estilos tan inciertos como ésta, previo análisis.

Esta pregunta, quizá surgida de la autocrítica a priori, y capaz de derrumbar cualquier corazonada por la atmósfera de inseguridad que transmite, también tiene sus respuestas, de algún modo objetivas, que nos proveen de cierta tranquilidad. Por un lado, desde la *poética de la producción*, el hermetismo temático; la insuficiencia de las palabras para poner afuera lo que ocurre en ese universo subjetivo e individual; el fracaso de los proyectos; la tristeza tiñendo un paisaje miserable; la burla surgiendo inesperadamente. Por otro lado, desde la *ética autoral*, la actitud no complaciente ante los gustos y expectativas del lector/espectador; la capacidad de crítica y denuncia de cuestiones sociales; el distanciamiento con las exitosas fórmulas del espectáculo del momento consagradas por la burguesía y la clase media en ascenso: todo lo cual nos permitiría especular alguna cercanía entre nuestro autor y *los malditos*.

Pero no es suficiente. Será preciso realizar un recorrido tratando de desentrañar enigmas que quizá no sean tales, pero que así se presentan hoy ante nosotros.

La seducción de *lo maldito*

"Una noche senté a la belleza sobre mis rodillas
-Y la encontré amarga-.Y la injurié."
Arthur Rimbaud²

"No sólo se necesita audacia para enfrentar lo imposible. Cuando se posee la inteligencia para discernir los peligros que se corren en la loca apuesta que se realiza al aceptar el compromiso con lo impensable, cabe sospechar la existencia de móviles tan fuertes como la vida que impulsan hacia ello. ¿Por qué hombres de vasta cultura emprenden la tarea de pensar lo imposible?"³

Y al decir "pensar" estamos refiriéndonos a un pensar-hacer, capaz de generar resultados cuyas modificaciones futuras probablemente sean irreversibles. Pensar -era en el caso de Rimbaud- una forma de entrega y al respecto Henry Miller reflexiona:

Nadie pudo desear más ardientemente entregarse que él. De niño se dio a Dios, de joven al mundo; y en ambos casos se sintió engañado y traicionado... La esencia de su ser permanece intacta, incommovible, inaccesible.⁴

La preferencia por aquello capaz de romper con los cánones establecidos no surge simplemente por el deseo de abordar lo novedoso que puede rayar en escándalo -aunque nada hace que descartemos esta motivación un tanto ligera, propia del snobismo- sino de una necesidad de indagar y experimentar más allá de los límites dentro de los cuales nos manejamos y que, generalmente, son ajenos a nuestra propia voluntad o a nuestras convicciones más profundas.

"Si el pensar debe enfrentar lo no-iluminable y si tiene que hacer caso omiso de los consejos que le ha transmitido una tradición ilustrada, es porque el pensar se traiciona a sí mismo, revelando su propia imposibilidad ya que constata que lo imposible es su elemento"⁵. Es por eso que en materia de artes y de literatura se han planteado, como una suerte de atajos o de trampas, las más disímiles estrategias para abordar *el otro lado*, lo no conveniente o lo no convenido, el

² Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, en sus *Obras completas*, Barcelona, Ediciones 29, 1972.

³ En Numa Tortolero "Comentario sobre la literatura y el mal de Georges Bataille" (mimeo) numetor1869@cantv.net

⁴ Henry Miller, *El tiempo de los asesinos*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2005; p. 32.

⁵ Numa Tortolero, ob. cit.

espacio no conocido o no aceptado, con un fervor dilemático propio de la filosofía y que, más tarde, habrían de aportar sus propios cánones. Pero a la inquietud de quien crea dentro de estas condiciones, ha de sumarse a quien admira o adhiere y que, aún ejerciendo un rol de aparente pasividad artística, concluye la construcción pretendida de la que ya no es ajeno.

Cuando se intenta hablar de *lo maldito* todos tenemos una idea aproximada, aunque no del todo clara, de lo que queremos significar. Más aún: podemos llegar a enumerar una buena cantidad de artistas y escritores aceptados como *malditos*.

Sin embargo esta denominación parece asentarse en arenas movedizas, ya que mientras comprendemos como tal la obra ante la cual estamos, la carga de ese contenido lo estamos depositando sobre su autor, cuya condición parece permanecer inamovible, aún cuando produjera otras obras que nada tuvieran que ver con esa condición o sólo hubieran sido generadas en cierta etapa de su vida productiva.

Es cierto que Verlaine, Rimbaud o Baudelaire difícilmente podrían haber orientado sus obras hacia aguas menos turbulentas, no solamente por el grado de compromiso con una literatura inconformista en extremo, que generó el repudio más enérgico desde los espacios del poder reconocido, sino porque las mismas eran parte constitutiva de sus vidas (y ellos no dejaban de ser sus propios personajes literarios), cuyas condiciones eran prácticamente imposibles de remontar, aún cuando existieran reales propósitos de hacerlo.

Sólo en la suprema conmoción del enfrentamiento con la angustia de la muerte, más allá de su representación artificial que nos hacemos de ésta, hay oportunidad para la verdad, porque la reconciliación absoluta exige la conmoción que sólo puede ser producido por el terror que imprime en nosotros el siniestro abismo del encuentro con la muerte.⁶

Bien podríamos decir que para estas figuras estragadas por el opio, el ajenjo, el hachís y cualquier otro tipo de exceso, no podía haber viaje de vuelta. Pero tampoco tenemos datos que validen que *en todos* los casos de los artistas denominados *malditos* se puedan verificar rasgos similares.

⁶ Georg W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu, Dialéctica del amo y el esclavo*, (Cap. IV, apartado A, "Independencia y sujeción de la Autoconciencia, señorío y servidumbre). México, Fondo de Cultura Económica, 1981

Igualmente difícil resulta establecer rígidas características comunes entre esos artistas –ya sean en el plano biográfico o de sus obras- o de las condiciones requeridas para que éstas sean consideradas como tales y que, finalmente, por un efecto de rebote les sea asignado a cada autor el mote de *maldito* como si se tratara de un título honorífico.

No compartimos –a pesar de tratarse de un pensador esclarecido a quien recurriremos en reiteradas oportunidades en este mismo trabajo- la opinión de Francisco Umbral en cuanto a las condiciones clave del creador maldito:

(...) arraigo estético y humano en los poderes demoníacos o, cuando menos, daimónicos, como le gustaba decir a Goethe; heterodoxia sexual y muerte trágica y prematura.⁷

La relación con los poderes demoníacos (o daimónicos), que menciona Umbral, podría justificarse en la ruptura que plantean respecto de la sociedad, más como una postura, que por el contenido en sí de este tipo de pensamiento. Convengamos que en materia de ángeles y demonios se habría requerido –más allá de las propias convicciones y particulares experiencias- un conocimiento profundo del tema desde lo filosófico, lo teológico, lo religioso y lo moral que lo sostuviera y que, aparentemente, nunca se tuvo en cuenta seriamente o no formaba parte de sus preocupaciones. Todo se reduce a una mirada personal.

Es más fácil detectar, en estas producciones, desmoralización que crisis de fe. Y cuando decimos desmoralización lo hacemos en las acepciones de desaliento, fatalismo y desilusión del mundo inmediato. El fatalismo –de quien es creyente, como del que no- es inexorable y el mismo, en ambos casos. La diferencia está en cómo se convive con él o resulta más fácil sobrellevarlo.

De algún modo, cualquier causa de escándalo ratificaría la intención de distanciarse a nuestros artistas del cuerpo social, los confirmaría en el rumbo elegido y les otorgaría una notoriedad nada fácil de alcanzar por otros medios.

En cuanto a la heterodoxia sexual podríamos preguntarnos lo siguiente: ¿formaba parte de una verdadera opción causal o sólo era uno de los tantos efectos de una existencia ávida por experimentar –lo antes posible- en el terreno mismo de lo prohibido? ¿Esta heterodoxia comprometía convicciones y sentimientos o tenía la misma vigencia que la experimentada con el consumo de una sustancia

⁷ Francisco Umbral, *Lorca, poeta maldito*, Barcelona, Bruguera, 1977; p. 12 y 13.

alucinógena, antes de convertirse en hábito y constituirse en dependencia? Quizá pueda decirse que la experiencia fue concretada, pero ¿en qué condiciones? Aquí surge una distancia parecida a la existente entre los verbos *ser* y *estar*: lo permanente y lo transitorio; lo intrínseco y lo accidental o aleatorio. ¿En todos los casos existió el mismo grado de compromiso ante esta conducta? Finalmente: ¿podemos considerarla una condición del artista maldito?

Para concluir el análisis de lo citado por Umbral: "...muerte trágica y prematura". No debería llamarnos la atención si consideramos los lugares frecuentados por estos artistas (el subsuelo mismo de la sociedad), los excesos, los vicios, el bajo nivel de gente con la que alternaban -de escasos escrúpulos y pronta a todo tipo de violencia- y el casi inexistente nivel de autoestima. Volvemos a la misma pregunta del párrafo anterior: ¿podemos considerarla una condición o simplemente el resultado -bastante generalizado y previsible, por cierto- de vidas desquiciadas?

Alexis Carrel hace mención en *La incógnita del hombre* que los locos y los homicidas despiertan íntimamente las simpatías de las gentes⁸. Éste, creo, es el caso que se plantea dentro del arte en relación con los *malditos*: se ve al autor que ha logrado avanzar por encima de los límites mismos de lo autorizado, transgrediendo toda regulación, sin medir las consecuencias. Y volviendo a Umbral, encontramos el siguiente comentario:

El poeta maldito, así, viene a ser un desarraigado, un desclasado, un ser que sufre complejo de autodestrucción y que hace de ese complejo y esa autodestrucción su obra de arte. Un tipo radicalmente nuevo, nacido del Romanticismo, aun cuando tenga algún precedente solitario (...) El maldito es, con respecto a sí mismo, un *tarado* en algún sentido, y, con respecto de la sociedad, una fuerza disolvente, aunque, como hemos dicho, esa fuerza sea centrípeta y afecte al propio individuo más que a su contorno, lo que viene a identificar al maldito con el suicida. Pero la autodestrucción es un suicidio en cámara lenta, y esto permite al maldito hacer su obra, casi siempre apresurada, iluminada por relámpagos y potenciada un poco artificialmente por esa dirección mortal que el autor imprime en toda ella consciente o inconscientemente, hasta terminarla de una manera violenta o dejarla inacabada, pues el suicidio de la obra de arte no está en cómo termine, sino precisamente en no terminar.⁹

Y a ese *actor*/autor emergente (utilizando la palabra *actor* como hacedor) se le debe agregar la complicidad de un *actor*/espectador/lector, pasivo, oculto en su anonimato, deseoso de atravesar el tabú, descubrir el *otro lado*, desafiar la autoridad o el poder a través de la actitud osada del otro actuante y acumular,

⁸ Alexis Carrel, *La incógnita del hombre*, Barcelona, Editorial Iberia, 1973.

⁹ Francisco Umbral, op. cit., p 11.

desde un estratégico punto de observación, las experiencias vividas por aquel, de lo que ejecutado de modo personal hubiera considerado un desatino mayúsculo o al menos una imprudencia, buenas razones para quedarse quieto y no hacer. En definitiva, experimentar a través del simulacro la angustia de la muerte.¹⁰

Todo esto no hace sino crear una suerte de seducción bidireccional, que quizás aterre, pero que ninguno de los dos participantes puede evitar. Ambos se construyen plenamente desde esos lugares.

El artista maldito como exponente marginal.

No hay excusa para la maldad; pero el que es malo, si lo sabe, tiene algún mérito; el vicio más irreparable es el de hacer el mal por tontería.
Charles Baudelaire¹¹

Por lo que decíamos anteriormente, el clásico artista maldito o –dicho con más precisión- *el maldito ideal* es un raro *emergente* que se construye como símbolo de desafío a una sociedad burguesa, acartonada y desinteresada por cualquier propuesta disidente o no utilitaria, que da muestras de que los artistas ya no le sirven para nada. Concluida la etapa de adorno social que eran éstos para la clase aristocrática y confirmado el nuevo orden burgués que se instala sin mayores inconvenientes, se genera un desplazamiento, durante el siglo XIX, que produce una doble reacción, como casi siempre que se modifica el centro del poder: la de los que disimulan el golpe y se adaptan a los patrones recién llegados para coadyuvar a legitimar el nuevo orden imperante (el *arte converso*) y la de los que optan airada y decididamente en su contra, sin que medie actitud transaccional alguna (el *arte rebelde*). El artista que mantiene esta última posición ha abandonado los ideales del héroe romántico –también inconforme- y va mucho más lejos. Plantea dentro del simbolismo en el que está inmerso (obviamente debe construir un espacio de abstracción) su orfandad de ilusiones y proyectos con que la sociedad de *los otros* lo ha despedido y, a su vez, cierta inaccesibilidad por parte de *los otros* a un mundo perteneciente a unos pocos capaces de soportar los

¹⁰ Julia Kristeva señala que “cada cual es su propio ‘actuante’, que se destruye como tal, siendo a la vez su propia escena y su propio gesto.”; *Semiótica 1*. “Madrid, Editorial Fundamentos, 1978, p. 119.

¹¹ Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa* (XXVIII), Rosario, Ediciones del Peregrino. 1982.

estigmas de una sociedad que no está dispuesta a otorgar concesiones y con la que no se sienten -sino escasa y desagradablemente- involucrados.

Este personaje ideal dio por caducos los principios rectores de *los otros* y ha creado su propia ética, en donde no hay lugar para la excepción, porque todo es excepción y particularidad. Como lo expresa Hauser:

Donde con mayor claridad se muestra la acción social del arte, su papel como factor productor de la sociedad, es donde se convierte en fuerza motriz de la inquietud, renovación y revolución, y manifiesta deseos que niegan el orden existente y amenazan con la destrucción.¹²

Pero en este nuevo orden, aparentemente reservado a una minoría, hay cabida para los fracasados, los desengañados, los viciosos, los delincuentes, los menos aptos... Podríamos decir: la escoria.

Todos ellos aportan su excepción y su particularidad y nada resulta extraño.

Francisco Umbral, en el Paréntesis que sirve de introducción a su libro *Lorca, poeta maldito* reflexiona sobre el tema en los siguientes términos:

Frente a lo que llamo "arte converso" está el arte rebelde, maldito. Se trata del artista que, decidido a no servir más a señor que se le pueda morir, que tiene como situación-límite, como tipo frontera, el poeta decide hacer su arte contra la sociedad o al margen de la sociedad. Esta distinción, "en contra" y "al margen", genera a su vez dos tipos de creación, dos familias de creadores: (...) El arte al margen, que después se llamaría "de evasión", degenera casi siempre en esteticismo, exquisitez, minoritarismo críptico (...) Contra la sociedad trabajan los anarquistas y los poetas malditos. (...) El poeta maldito es una fuerza centrípeta que se diferencia del anarquista en que no destruye o trata de destruir a la sociedad, sino que se destruye a sí mismo. Frente al mal como purificación, que es el anarquismo, está el mal por el mal, que es la mística explícita o implícita de los malditos..."¹³

Crueldad, feísmo, tristeza y sublimación.

La mirada del artista maldito difiere sustancialmente de la idealización planteada y defendida por los románticos. Las deidades apolíneas, traídas por estos últimos desde un clasicismo tardío, quedaron circunscriptas a los límites del Parnaso, que no era visitado por aquel. Ni siquiera Lucifer (el más bello ángel de luz creado por Dios), tan maldito en su esencia, se hubiese atrevido, en su permanente ambular por lupanares y tabernas, a mostrarse en la plenitud de su belleza y esplendor.

¹² Arnold Hauser, *Sociología del Arte*. Tomo 2, "Arte y clases sociales", Barcelona, Labor, 1977; 395.

¹³ Francisco Umbral: op. cit., p. 10 y 11.

En medio del dolor, el resentimiento y la decepción surge una fuerza generadora capaz de intentar la creación de una nueva estética, decadente -pero quizá más genuina o menos afectada que la del romanticismo-, rebelde, capaz de llegar hasta las últimas consecuencias.

¡Porque el Emperador está ya harto de sus veinte años de orgía!
Él se había dicho: "Voy a soplarle a la Libertad
tan delicadamente como a una vela!"
¡La libertad revive! ¡Él se siente derrengado!

Está acorralado-. ¡Oh! ¿qué nombre sobre sus labios mudos
se estremece? ¿Qué pesar implacable le muerde?
Nunca lo sabrá. El Emperador tiene los ojos muertos.¹⁴

La crueldad, la tristeza y la pérdida de valores se convirtieron en los puntos de reflexión de este artista que tomó el pulso de los desposeídos, los inadaptados y los moribundos, y describió con una crudeza inusual y extraordinaria fuerza, el transcurrir de la vida que pasaba ante sus ojos y que, en definitiva, era su propia vida. Su creatividad no fue una reacción *ante* lo burgués como en el romanticismo, sino *contra* lo burgués y -más profunda e íntimamente- contra sí mismo.

Si en todas las sociedades de Occidente el inadaptado -que decimos hoy- había sido reducido de condición, y la máxima gloria del artista estaba en adaptarse a su tiempo o hacer que su tiempo se adaptase a él -lo que a nuestros efectos viene a ser lo mismo-, he aquí que a partir del siglo XIX nace una raza de grandes inadaptados que hace precisamente de su inadaptación una mística y una estética. Ha nacido el arte maldito. Su nómina es tan obvia como impresionante: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Artaud, Allan Poe, Dylan Thomas, Maikowski..., en la poesía. En la pintura Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Modigliani, Gauguin... En la música... La música, quizá, no tenga otro maldito que Federico Chopin. Por lo que se refiere a España (...) como posibles malditos pictóricos están Goya y Solana. Como posibles malditos literarios, Quevedo, Larra, Valle-Inclán y Lorca.¹⁵

Si bien los conceptos de *realismo*, *feísmo*, *expresionismo* y *surrealismo* se acuñarían en diversas épocas posteriores a la de los primeros *malditos*, en la obra de los mismos encontraremos -aunque de un modo larvado- indicios de estos movimientos.

En la nueva estética no encontramos las imágenes de la belleza *per se*, tal como se la pudo entender hasta entonces, o la trascendencia de lo ético por sobre lo estético surtiendo un efecto de embellecimiento gracias a lo bueno o a lo correcto. Al contrario: nos sumergimos en una sucesión de conos de sombras, en

¹⁴ Arthur Rimbaud, fragmento de *Rabia de Césares*, en sus *Obras completas*, ob. cit., p. 73.

¹⁵ Francisco Umbral, op. cit.; p.11 y 12.

donde múltiples mensajes pugnan por aflorar, desordenada y desprolijamente, con una urgencia tal que nos hace temer que, no poder asirlos rápidamente, se perderán para siempre, como algunas frases musicales de Beethoven que parecerían anunciarnos verdaderos temas y que se interrumpen abruptamente, desaparecen o son superadas por otras con más fuerza aún.

Se debe enfrentar el dolor del cada vez más agravado desgarramiento que padece nuestro artista y su pensar, violentado y martirizado con imágenes crudas, nauseabundas, -escupiendo una pútrida defecación en la aséptica faz del pensamiento sistemático- se convierte en un destello entre los crujientes andamiajes sociales, por lo general como un grito, un canto desesperado o una blasfemia. La conmoción debe ser inevitable, y no se alcanza sin arte y sin estilo. La experiencia del pensar en las inmediaciones de lo oscuro exige que algo haya sido conmovido en nosotros.

Entre las numerosas licencias de que goza el poeta también se cuenta la de poder elegir a su arbitrio el mundo de su evocación, de modo que coincida con nuestra realidad familiar o se aleje en cualquier modo de ella. En todo caso, nosotros lo seguiremos.¹⁶

Nuestro artista parece ofrecerse en sacrificio, permitiéndole ejerza una torsión que transgreda nuestros esquemas morales, cuestionando la verdad. Y como la verdad siempre está ligada a la experiencia, no hay verdades de lo que una moral particular nos evite experimentar. Hay verdades que requieren la transgresión, el traspaso de nuestros valores, que algo sea aniquilado en nosotros mismos. Y entre esas verdades ubicamos lo que desde nuestra mirada es el exceso. Esta idea es reveladora de las pretensiones del maldito. Su pensar parece buscar constantemente exceder los límites, por lo que la desmesura se constituye en él en un atributo esencial. Es el repudio a la neutralidad propia de la mismidad característica del bien, mediante el cual se debería dar paso a la multiplicidad afectiva del influjo que ejerce sobre nosotros *lo otro*, lo que permanece amenazante y premonitorio en las penumbras, más allá y a pesar de nosotros y de nuestra voluntad.

¹⁶ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, Rosario, Homo Sapiens, 1987; p.60.

Quien se indigna aún tiene esperanzas; quien se indigna será siempre una flecha hacia el futuro. Grave es la apatía, el cinismo, complacerse en el escepticismo, la frialdad, la incapacidad de su justa ira; grave es la indiferencia –por ello, una ley de Solón notaba de infamia al que en una sedición no tomara partido-.¹⁷

Es lo indómito que habita en las pasiones que no alcanzan aún forma social ni lugar común.

Balandier recuerda tres figuras míticas que expresan la confrontación del orden y del desorden, de la necesidad y de la libertad, de la violencia fundante y la violencia devastadora: la idea fáustica de lucha y fuerza, que excede el horizonte individual; la idea prometeica de emancipación colectiva de los dioses y consecución de los instrumentos para el progreso...y en este contexto aparece lo dionisiaco, exaltando el rechazo individual a todo orden, aún a costa de la venganza divina. La seducción sin límites, el libertinaje y las contraconductas se traducen en un desafío llevado hasta el riesgo extremo: la muerte, último enfrentamiento en el cual la libertad absoluta del individuo está enfrentada con la Ley.¹⁸

Es el contacto más cercano con el caos, el lado oscuro, lo dionisiaco, en donde otro sentido de “lo bello” comienza a estar emparentado con lo grandioso... y con lo terrible.

La naturaleza esperpéntica de los personajes discepolianos: la reescritura del fracaso.

Armando Discépolo nace el 18 de agosto de 1887, en Buenos Aires, en el seno de una familia italiana cercana al arte, ya que su padre –Santo Discépolo- fue músico, docente y primer director de la Banda Municipal. A los dieciocho años, ya estaba sumergido en el mundo del teatro, del que no se desvinculó en toda su vida.

Quería ser actor y aún quisiera serlo. Pero advertí a tiempo que me faltaba una condición: la paciencia. No puedo repetir un personaje o una situación durante cincuenta noches. Por ello preferí orientar mi trabajo hacia la dirección y la literatura dramática.¹⁹

Sus primeros trabajos (*Entre el hierro* -1910- y *La Torcaz* -1911-) fueron llevados a escena por la compañía de Pablo Podestá. Comedias, sainetes,

¹⁷ Gregorio Ortega, *Apuntes sobre una lectura de la indignación*, La Habana, Letras Cubanas, 1987; p. 81.

¹⁸ Manuel Ángel Vázquez Medel, “Don Juan, visto por José Bergamín. (Don Juan en las fronteras infernales)” Universidad de Sevilla (mimeo), amedel@cica.es

¹⁹ Armando Discépolo *Mateo-Stéfano*, Buenos Aires Editorial Kapelusz S. A., 1976. (Estudio Preliminar de Beatriz De Nóbile, p. 7).

monólogos y hasta una opereta fueron parte de su producción literaria en colaboración con Rafael José de Rosa.

Recién en 1923, la compañía de Pascual Carcavallo estrena en el Teatro Nacional *Mateo*, grotesco en tres cuadros. Ésta será la primera de las tres grandes obras discepolianas que caracterizan el grotesco junto a *El organito*, sainete (posteriormente se lo incluye en el subgénero grotesco) en dos cuadros, escrito en colaboración con su hermano Enrique (1925), estrenada por la misma compañía y *Stéfano*, grotesco en un acto y un epílogo (1928), puesta en escena por Luis Arata.

El crítico Luis Ordaz ha clasificado las obras de Discépolo de acuerdo con su variedad temática y formal. Dicha clasificación es la siguiente:

1- Obras de conflicto sentimental en las cuales, por lo común, aparece una inquietud crítica del medio. En este tipo de piezas figuran *Entre el hierro* (obra inicial, 1910), *La fragua* (1912), *El vértigo* (1919), *Patria Nueva* (1926) y *Amanda y Eduardo* (1931).

2- Obras en donde se cuestionan estructuras, mediante un desarrollo dramático a diverso nivel, o valiéndose de una actitud satírica o burlesca. Pertenecen a este grupo *Hombres de honor* (1923), *Levántate y anda* (1929), *Giácomo* (1924) y *Babilonia* (1925).

3- Petipiezas reideras, con cierta intencionalidad no siempre lograda, como por ejemplo *El movimiento continuo* (1916).

4- Creaciones que pertenecen al *grotesco criollo*: *Mateo* (1923), *Stéfano* (1928), *Cremona* (1932), *Relojero* (1934) son las obras fundamentales de este grupo.²⁰

Sólo en tres obras habremos de centrar nuestra atención para la elaboración de estas reflexiones: *Mateo*, *El organito* y *Stéfano* (que entendemos como auténticos pilares del grotesco discepoliano), lamentando omitir obras tempranas, en las que se advierte un proceso de búsqueda por parte del autor, como *Entre el hierro* y *La fragua* o *Babilonia*, *Cremona* y *Relojero*, correspondientes a una etapa de plenitud como autor teatral, -todas ellas de elevado valor dramático y documental-, pero la extensión del presente así lo aconseja.

²⁰Luis Ordaz, "Sesenta años de dramaturgia rectora", en *Armando Discépolo: Giácomo, Babilonia, Cremona*. Buenos Aires Ediciones Talía, 1970; p. 10.

En las primeras obras de su producción nos encontramos con un Discépolo en busca de las caracterizaciones sociales del momento, cuyos personajes intentan ubicarse en la autenticidad y resuelven sus situaciones dentro de una línea romántica, mientras que el autor advierte, en una etapa siguiente, el conflicto entre el individuo y la sociedad, la reflexión íntima del personaje que se mira a sí mismo y no a la máscara que presenta a los demás. El *ser* y el *parecer* irrumpen en contraposición permanente; el *ser auténtico* frente al *ser exterior*.

(...)Bajo esas influencias Discépolo descubre a Pirandello, y así se va gestando el concepto que sobre el hombre tiene el dramaturgo italiano: la idea o imagen que los otros se forjan en relación a uno y la rebeldía con que este uno se enfrenta a los demás y a sus propios actos rutinarios.²¹

Si bien el concepto es válido, tal influencia siempre fue negada por el autor y algunos de sus biógrafos, argumentando que sería varios años después del estreno de los primeros grotoscos cuando tomaría contacto con la obra de Luigi Pirandello, siendo responsable de la traducción de alguna de sus piezas teatrales y habiéndolas dirigido en repetidas oportunidades.

Cuando se relaciona a ambos autores, lejos se está de un malintencionado cuestionamiento a la legitimidad y originalidad de Discépolo, como quizás pudo entenderse.²² Ambas cualidades, a las que se suman su capacidad de observación y su talento para obrar en la síntesis teatral, están fuera de toda discusión. Pero es bueno recordar a Borges (autor intelectual, si los hubo) enorgulleciéndose no tanto de lo escrito, sino de lo leído por él. Para este escritor, todo es producto de una información previa, una reescritura y una intertextualidad que a menudo resulta difícil de rastrear.

En la configuración del *grotosco* discepoliano es preciso evocar la figura del dramaturgo italiano Roberto Bracco, que ya a fines del siglo XIX escribía obras conjugando lo cómico y lo trágico, la sonrisa y la amargura, y a Luigi Chiarelli, quien en 1913 presenta *La máscara y el rostro*, calificándola como *grottesco in tre atti*. La denominación *grottesco*, que aparece en el ámbito teatral por primera vez con Chiarelli, alude a la íntima relación de lo trágico y lo cómico, es decir, la

²¹ Armando Discépolo, ob.. cit. p. 12.

²² "Para los textos poéticos de la modernidad es, podríamos decirlo sin exagerar, una ley fundamental: se hacen absorbiendo y destruyendo al mismo tiempo los demás textos del espacio intertextual.", señala Julia Kristeva en su *Semiótica 2*. Madrid, Col. Espiral, Fundamentos, 1978; p. 69.

simultaneidad de ambas especies dramáticas en una misma situación y en un mismo personaje.

Pero a esta situación se llega a través de un mundo en descomposición, cuando los valores están en crisis, cuando la risa franca no tiene cabida porque adentro hay algo que se derrumba.

En este mundo desnivelado se forman la 'máscara' y el 'rostro', el parecer y el ser auténtico, la imagen para los otros -para la sociedad- y el yo íntimo que es autenticidad. Cuando esos dos elementos se ponen en juego y comienza el rostro a desplazar a la máscara, va proyectándose el grotesco en forma de personaje.²³

Sobre este mismo tema hace su desarrollo Aldo Vallone, en su libro *Pirandello*:

No se trata sólo de una crisis de ideales (familia, patria, religión, humanidad) que marchaban resueltos y acordes en su gradual desarrollarse de lo limitado a lo infinito, de lo doméstico a lo universal, y en su lógica inserción histórica; sino que también es crisis de sentimientos y de actitudes, o, más precisamente, de intensidad de unos y otras. (...) Hay un Pirandello que se ha detenido ante las cosas, en el exterior de las cosas, frente o contra las cosas (primera manera). Hay luego otro Pirandello que penetra en las cosas, las excita, las escruta y luego prosigue su camino más allá de lo humano con todo el bagaje humano (segunda manera). Pero son dos maneras que no se desarticulan, ni se desenganchan, ni se chocan; por el contrario, se acoplan, se reanudan, se reconocen...²⁴

Las obras de las que nos ocuparemos se desenvuelven en una sociedad que, en cambio, exige nuevas pautas de conducta y diferentes mecanismos para el desenvolvimiento exitoso del hombre, que habrán de traducirse en términos económicos, sin darle importancia al consecuente retroceso en la escala espiritual. De allí asoman los desilusionados inmigrantes europeos, hombre y mujeres amontonados en los alrededores de Buenos Aires, abandonados de un porvenir promisorio largamente soñado.

Saverio de *El Organito*, Miguel de *Mateo* y Stéfano como protagonista de la obra homónima, son extraídos del conjunto con rasgos personales muy definidos, aislados en su propia problemática, debatiéndose -casi hasta la deformación física- en agudas crisis. El primero, agobiado por el abandono de los demás; el segundo, conciente de la pérdida de los valores más significativos del hombre honrado y el tercero, atravesado por "el dolor del alma" que lo lleva a la muerte.

²³ Armando Discépolo ob. cit.; p. 14.

²⁴ Aldo Vallone, *Pirandello*. Buenos Aires, Editorial Columba, 1962, p. 18 y 19.

El grotesco es desproporción y desequilibrio. Va del fondo a la forma, desde la intimidad del personaje a la ratificación del cuerpo como instrumento expresivo, desde el pensamiento fragmentado y obsesivo al lenguaje deficiente y deformado...

En *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*, David Viñas comenta:

El lenguaje, pues, va siendo no únicamente grumo, dificultad y torpeza en el coloquio, sino mutilación en las posibilidades de trabajo; incompatible en la alternativa erótica, la reciprocidad se invalida: trabada como praxis, la comunicación de palabras se altera y el intercambio del dinero se transforma.²⁵

Y agrega:

Correlativamente lo corporal –verificable en las marcaciones recientes cada vez más minuciosas- indican un proceso de pesantez y apaciguamiento donde la dinámica sainetera se trueca en torpeza: los personajes hablan cada vez más con animales (como indudable corolario de los monólogos) y su andadura aparece paulatinamente penetrada de una animalidad que se escurre por los rincones o se parapeta en una separación que instauran y padecen.²⁶

Quizá en este momento sea oportuno hacer aparecer en nuestro trabajo a Ramón del Valle-Inclán, un posible maldito español (según Francisco Umbral), aportando “una palabra”, para ayudar a caracterizar algunos elementos de la obra discepoliana: *esperpento*. El *esperpento* de Valle-Inclán es una deformación de la realidad contemporánea, presentada de forma humorística y cruel, que contiene una crítica dura contra la organización de la sociedad.²⁷

Por cierto que Valle Inclán, tomando la frase de Stendhal, decía de sus *esperpentos* que “eran la realidad reflejada en los espejos deformantes de la calle de Gato”, que son espejos cóncavos y convexos que están todavía en la fachada de una taberna madrileña de esa calle.”²⁸

²⁵ David Viñas, *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1997; p.12.

²⁶ David Viñas, ob. cit.; p.15 y 16.

²⁷Referente a Valle-Inclán: “La denominación de ‘esperpento’ para sus obras aparece por primera vez en *Luces de bohemia* (1920), obra que con las tres agrupadas en *Martes de carnaval* (1930: *Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera* y *La hija del capitán*) son las que él consideraba como tales *esperpentos*. Pero elementos parecidos aparecen en todas sus obras posteriores a 1920: *Divinas palabras* (1920), *La rosa de papel* (1923), *La cabeza del bautista* (1924), *Sacrilegio* (1924) o *Ligazón*. El *esperpento* de Valle-Inclán es una deformación de la realidad contemporánea, presentada de forma humorística y cruel, que contiene una crítica dura contra la organización de la sociedad española. En *Luces de bohemia* lo formula en un diálogo entre los dos personajes principales, con frases como éstas: «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada»; «España es una deformación grotesca de la civilización europea»; o «Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas». html.rincondelvago.com/luces-de-bohemia_ramon-maria-del-valle-inclan_22.html

²⁸ Luis Rivera, decoloribus.blogspot.com/2006/12/un-espejo.html; 17-12-06.

Y los protagonistas de las obras grotescas de Discépolo se degradan al punto de convertirse en verdaderos esperpentos, imágenes que se deforman al extremo de resultar irreconocidas por ellos mismos.

Quizá resulte oportuno incluir como reflexión, en este punto, un escrito de Charles Baudelaire:

Un hombre espantoso entra y se mira al espejo.
'¿Por qué se mira al espejo si no ha de verse en él más que con desagrado?'
El hombre espantoso me contesta: 'Señor mío, según los principios inmortales del ochenta y nueve, todos los hombres son iguales en derechos; así, pues, tengo derecho a mirarme; con agrado o con desagrado. Ello no compete más que a mi conciencia'.
En nombre del buen sentido, yo tenía razón, sin duda; pero, desde el punto de vista de la ley, él no estaba equivocado.²⁹

Y David Viñas nos amplía:

Del coloquio resuelto 'cara a cara' se va pasando al encogimiento del personaje que 'da la espalda'; lo intersubjetivo se hace soliloquio y así como las discusiones se apaciguan en confesiones, ciertos monólogos de Mateo o Stéfano se adelgazan hasta la tenue confidencia de quien parece leer en voz alta su diario íntimo. 'Retraídos', 'separados', 'dando vueltas sobre lo mismo como una mosca' los personajes de Armando Discépolo definen el grotesco como enfermedad del sainete: su peculiar 'interiorización' dramatiza la única posibilidad de sobrevivir situaciones invisibles.³⁰

Y a esto se le agrega esa compleja y anárquica mixtura lingüística en donde advertimos las deformaciones idiomáticas aportadas por los inmigrantes de diversos orígenes, desfigurando -involuntariamente- el español que a tropezones han logrado más o menos aprender (cocoliche) y la jerga de los hijos argentinos, que instrumentan su propia lengua con los típicos matices porteños provenientes del arrabal (lunfardo), que se renueva permanentemente, como si se tratara de un espacio del ingenio popular, siempre próximo a la burla, a la sustitución y a la vistosidad.

Con este panorama general -que podríamos aún complejizar-, trataremos de analizar algunos rasgos de nuestros protagonistas, procediendo -previamente- a trazar un esbozo argumental de las obras, para darle contexto a nuestro análisis.

²⁹ Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa. XL. El espejo* Rosario, Ediciones del Peregrino, 1982; p. 100.

³⁰ David Viñas, ob. cit., p. 13.

Mateo

Miguel es un inmigrante italiano que se encuentra entre dos realidades: la de *su* mundo, que trasunta una norma de vida aferrada a la tradición familiar y que expresa su dignidad en el intento de ganarse la vida conduciendo un coche tirado por un caballo (Mateo), y en su oposición, la novedad del automóvil, símbolo del *progreso*, que cercena sus posibilidades haciendo ralear a sus potenciales clientes. El protagonista niega esta última y quiere mantenerse sólo gracias a la lealtad de su caballo. Pero el conflicto se profundiza cuando el personaje se enfrenta a la necesidad de alimentar a sus hijos y para ello se hipoteca a sí mismo.

Los personajes de Miguel y Severino (paisanos y amigos) plantean dos actitudes en pugna: el primero quiere mantenerse firme en sus convicciones; el otro flexibiliza su conducta de acuerdo con las exigencias del momento, sin ningún escrúpulo. Miguel nos devuelve la imagen del fracasado y Severino la del triunfador.

Miguel injuria al automóvil en uno de los momentos más densos de la obra, y en su monólogo reúne la desdicha y la intuición de que en algún momento esa máquina -causa de su desgracia-, será desplazada por otra; visión futura que de alguna manera lo consuela del dolor que sufre.

Como en todas las piezas grotescas de Discépolo, se pone sobre el tapete la problemática generacional. Carlos, el hijo mayor de Miguel, sabe que al aceptar ser chofer de automóvil habrá de asestar un duro golpe a su padre, destruyendo la tradición familiar, pero debe actualizarse para no fracasar. Pasarán a ser adversarios a pesar del lazo de sangre y el hijo irá por sí mismo a buscar su destino.

(en escena Lucía, Miguel, Carlos y Doña Carmen)

Miguel: (...) ¿Sabe?, tiene que hacer una almohadilla para la cabezada de Mateo.

(...)

Miguel: Sí. El pobrecito caminaba dormido, seguramente, e se ha dado un cabezazo tremendo contra un automóvil. ¡Así se quemaran todo!

Carlos: (que está leyendo) ¿No le digo?

Doña Carmen: ¿Se ha lastimado mucho?

Miguel: Se ha hecho a la frente un patacone así de carne viva. ¡Tiene una desgracia este caballo! Siempre que pega... pega co la cabeza. Yo no sé. Una almohadilla igual, igual que aquella que le hicimo para la batecola, ¿recuerda?

(...)

Miguel: (sacándose el capote) Al principio yo no hice caso al golpe e ho seguido caminando por Corriente arriba -el choque fue a la esquina de Suipacha-, pero Mateo cabeceaba de una manera sospechosa, se daba vuelta, me meraba -con esa cara tan expresiva que tiene-, e me hacía una mueca... así... como la seña del siete bravo.

Carlos: (comentario) ¿No ve? Si hasta juega al truco, ahora.

Miguel: Yo no sé. (Ríe complacido, recordando) Este Mateo... e tremendo. Hay vece que me asusta. N'entendemo como dos hermanos. Pobrecito. Me ho bajado e con un fóforo so ido a ver. ¡Animalito de Dios! Tenía la matadura acá... (Sobre un ojo) e de este otro lado un chichón que parecía un casco de vigilante requintado. Pobrecito. Se lo meraba como diciéndome: "Miquele, sacame esto de la cabeza". Le ho puesto un trapo mojado a la caniya de Río Bamba e Rauch, mordiéndome el estrilo. ¡L'automóvil! ¡Lindo descubrimiento! Puede estar orgulloso el que l'ha hecho. Habría que levantarle una estatua... ¡arriba de una pila de muertos, però! ¡Vehículo diavólico, máquina repuñante a la que estoy condenado a ver ir e venir llena siempre de pasajero con cara de loco, mientras que la corneta, la bocina, lo pito e lo chanco me pífian e me déjano sordo.

Carlos: Es el progreso.

Miguel: Sí. El progreso de esta época de atropelladores. Sí, ya sé. Uno protesta pero es inútil: son cada día más, náceno de todo lo rincone; son como la cucaracha. Ya sé; ¡qué se le va hacer! ¡Adelante, que sígano saliendo, que se llene Bonos Aire, que hágon puente e soterráneo para que téngano sitio... yo espero; yo espero que llegue aquél que me tiene que aplastar a mí, al coche e a Mateo! ¡E ojalá que sea esta noche misma!

Carlos: (...) hay que entrar, viejo: hay que hacerse chofer.

(...)

Miguel: ¿Yo chofer? Ante de hacerme chofer –que son lo que me han quitado el pane de la boca- ¡me hago ladrón! ¡Yo voy a morir col látigo a la mano e la galera puesta, como murió me padre, e como murió me abuelo! Chofer... ¡No! Lo que yo tendría que ser so do minuto presidente. ¡Ah, qué piachere!... Agarraba los automóvile con chofer e todo, hacía un montón así, lo tiraba al dique, lo tapaba con una montaña de tierra e ponía a la punta este cartel: "Pueden pasar. Ya no hay peligro. ¡S'acabó l'automovile! ¡Tómeno coche!"

Doña Carmen: Ha trabajado poco anoche.

(...)

Carlos: ¡También... con ese coche!

Miguel: ¿qué tiene el coche?

Carlos: Nada. Cada rendija así; la capota como una espumadera. Yo no subía ni desmayao.

Miguel: Natural, no es un coche para príncipe.

Carlos: ¡Qué príncipe! ¿Y el caballo?

Miguel: ¿Qué va a decir de Mateo?

(...)

Carlos: Una cabeza grande así, el anca más alta que el cogote, partido en dos, los vasos como budineras, lleno de berrugas, casi ciego... ¿qué quiere? Da lástima. La gente lo mira, le da gana de llorar y raja.

Miguel: Y sin embargo tiene más corazón que usted. Hace quince años que trabaja para usted sin una queja.

Carlos: Por eso: jubileló.

Miguel: Cuando usted me compre otro; yo no puedo.

Carlos: No se queje, entonces.

Miguel: Yo no me quejo de él, me quejo de usted. Mateo reventado e viejo me ayuda a mantener la familia; me ayuda... ¡ila mantiene! Yo me quejo de usted, que se burla de él y vale mucho meno.

Carlos: Ese berretín va a ser su ruina. No veo la hora que se le muera.

Miguel: Es claro. Cuando Mateo se muera, usted se va a reír. E cuando me muera yo, como él, reventado, viejo y triste... usted también se va a reír.³¹

En este pasaje de la obra, Discépolo logra sintetizar, con un diálogo ágil y exagerado, el carácter del padre, la relación que mantiene con los demás integrantes de su familia, las necesidades que ésta atraviesa, el conflicto generacional que lo distancia de sus hijos –particularmente de Carlos- y el deseo

³¹ Armando Discépolo, ob. cit. ;p. 34 a 37.

del protagonista de destruir *su* enemigo, el automóvil, que está convirtiendo en la causa de su fracaso.

(en escena Miguel y Doña Carmen)

Miguel: (la atrae hacia sí, conmovido) Bah, bah. Esperemo a Severino. *(pausa)* El corralón tampoco l'ho pagado. Me lo quieren echar a la calle a Mateo. No sé donde lo voy a llevar... *(Para alegrarla)* Lo traigo acá. Lo ponemo a dormir con Carlito; así se ríe. *(La vieja lo mira desolada. Silencio.)* Sí; con la carrindanga ya no hay nada que hacer en Bono Saria. El coche ha terminado, Cármene. L'ha matado el automóvil. La gente está presenciando un espectáculo terrible a la calle: l'agonía del coche... pero no se le mueve un pelo. Uno que otro te mira nel pescante, así... con lástima; tú ves el viaje e te párase... imanco pe l'idea!... Por arriba del caballo te chistan un automóvil. *(Pausa)* ¿Tú has sentido hablar del muerto que camina?... Es el coche.³²

En este parlamento, entre tierno y amargo, Miguel hace un reconocimiento – el primero- de su derrota, a través de un relato casi apocalíptico. “...pero no se le mueve un pelo” es la expresión suficiente para caracterizar a *los otros*, a esa otra clase social a la que otrora proveyera de sus servicios y a la que ahora ha dejado de serle útil.

(en escena Severino, Miguel y Doña Carmen)

Miguel: Adelante, Severino, adelante. ¿Trabaja hoy?

Severino: (arrastra las palabras. Tiene una voz de timbre falso, metálico. De pronto sus ojos relampaguean) Sí; tengo un entierro a las nueve. Al coche de duelo.

Miguel: Siéntase. (Indica también a la vieja para que se siente)

Severino: Gracia. (se sienta)

Doña Carmen: ¿La familia?

Severino: Vive.

Miguel: ¿Mucho trabajo? (Se sienta entre los dos)

Severino: ¡Uh!... (Las diez yemas de los dedos juntas) Así; a montone. *(Silencio)* ¿Sabe quién a muerto ayere?

Miguel: ¿Quién?

Severino: Cumpá Anyulino.

Doña Carmen: ¡Oh, pobrecito!

Miguel: ¿Y de qué?

Severino: Na bronca-neumonía. (Triste) Lo hemo llevado a la Chacarita. Yo iba al fúnebre. *(Despectivo)* Con do caballo nada más.

Doña Carmen: ¡Oh, qué pena, qué pena! (Tiene lágrimas ya)

Miguel: Mejor para él. Ya está tranquilo. (Silencio)

Severino: ¿Sabe quién ha muerto el sábado?

Doña Carmen: ¿Otro?

Severino: Una hija de Mastrocappa.

Doña Carmen: ¡Oh, poveretta!

Severino: Vente año. Tuberculosa. (Miguel ya está fastidiado) La hemos llevado a la Chacarita, también. *(Despectivo)* A un nicho, al último piso, allá arriba. *(Silencio)* Hoy voy a la Recoleta. Ha muerto el teniente cura de la parroquia.

Doña Carmen: ¡Vergine santa! ¿E de qué?

Miguel: ¡iDe un achidente!!

Severino: No. A un choque de automóvil.

Miguel: ¿Ah sí? ¡Me gusta, estoy contento! ¡Mata, aplasta, revienta, no perdone ni al Patreterno! Me gusta.

³² Armando Discépolo, ob. cit. ;p. 38 y 39.

Severino: (sin inmutarse) En medio minuto ha entregado el rosquete. Se moere la gente a montone. Da miedo. (...) ³³

Este diálogo ágil alrededor de la muerte (de los demás) está desarrollado como un paso de sainete. Lo que se dice es exagerado y casi irreflexivo. Se marcan diferencias entre la postura de Severino, que se da aires de profesional; la actitud simple y “casi por compromiso” de Doña Carmen y algunas acotaciones de Miguel, entre amargas y sarcásticas: “Mejor para él. Ya está tranquilo.” o “¡Me gusta, estoy contento!”. Lo cierto es que Miguel en esta escena está preparándose para lo que sigue, y se siente inseguro e incómodo.

(en escena Severino y Miguel)

Severino: (...) Estaba precisando esta plata que te ho dado.

(...)

Miguel: (...)...no puedo pagarte nada porque estoy así. *(Cierra los ojos)*

(...)

Miguel: (...) ... si quisiera prestarme... todavía... por última vez.

(...)

Severino: (...) Basta. La plata, a mí me cuesta ganarla. Estoy cansado de cargar muerto.

Miguel: El muerto sería yo.

Severino: No; yo. Usté está así porque quiere. Es un caprichoso usté. Tiene la cabeza llena de macana usté. Eh, e muy difíchile ser honesto e pasarla bien. ¡Hay que entrare, amigo! Sí, yo comprendo: sería lindo tener plata e ser un galantuomo; camenare con la frente alta e tenere a la familia gorda. Sí, sería muy lindo agarrar el chanco e lo vente. ¡Ya lo creo!, pero la vida e triste, mi querido colega, e hay que entrare o reventare.

Miguel: Severino...yo te pido plata e tu me das consejo.

Severino: Consejo que so plata. Yo también he sido como usté: cosquilloso. Me moría de hambre. Ahora sé que el pane e duro e que lo agarra cada cual co las uñas que tiene.

Miguel: ¿Esto quiere decir que me deja a la intemperie?

Severino: Esto quiere decir que te espero uno día más e se non me pagase te vendo la carrindanga y el burro. ³⁴

No lo sorprende la actitud de Severino desde lo personal; le duele y le preocupa, sí, su actitud de usurero inescrupuloso y saberse en sus manos, porque es el único que puede forzarlo a lo que –por principios- siempre se ha negado. La nueva sociedad que se está formando reemplaza los antiguos valores de esfuerzo, trabajo, solidaridad y honestidad, por oportunismo y *viveza*.

(Monólogo de Miguel)

Miguel: (...) ¡Qué oscuridá!... ¡Qué silencio!... ¡Qué frío!... Hay que entrare, amigo. *(Tiritando desciende del coche con grandes precauciones)* ¿Cómo; no... tambaleo? Me he tomado una botella de anís e no he podido perder el sentido. ¡Qué lástima!... Se la ha tomado la paúva. No hay borrachera que aguante. *(Se sopla los dedos. Va calentándose los en la lumbre del farol. El coche se mueve. Con todo su miedo no mira)* ¿Quién anda?... *(Sin moverse de su sitio, armado del talero, mira entre las ruedas, después al caballo)*

³³ Armando Discépolo, ob. cit.; p. 40 y 41.

³⁴ Armando Discépolo, ob. cit.; p. 42 y 43.

Sssté... Mateo ¿Qué hace? ¿Por qué me asusta? Mateo. Mirame, Mateo. Nenne... ¿No me quiere mirar? Soy yo. Yo mismo. ¿Qué hacemos? Robamo. Usted y yo somos do ladrones. Estamos esperando que el Narigueta y el Loro traigan cosa robada a la gente que duerme. ¿No lo quiere creer?... Yo tampoco. Parece mentira. ¿No estaremos soñando? (*Se pellizca, se hace cosquillas, tironea su bigote*) No; estoy despierto. Entonces, ¿qué hago acá?... ¿Soy un ladrón?... ¿Soy un asaltante?... ¿E posible?... No e posible. No. ¡No! ¡No!! (*Va a huir. Se toma del pescante. Recapacita*) ¿Y Severino? No puedo hacerle esta porquería. Me ha recomendado. Me he comprometido. He dado mi palabra de honor. Sería un chanchado. Hay que entrare. Hay que entrare. (*Tiritando se sienta en el estribo*) Qué silencio. Parece que se hubiera muerto todo. ¿Quién será la víctima? Pobrecito. A lo mejor está al primer sueño, durmiendo como un otario... soñando que está a la cantina feliche e contento... mientras que el Loro le grafiña todo. Pobre. Que me perdona. (*Pitada lejos*) ¡Auxilio!... (*Corre al pescante. La nota corta de "ronda" lo sorprende con una pierna en alto. Desfallece*) ¿No te lo podías tragar este pito? (*Apoyado en el farol enciende un toscano. Con el fósforo encendido aún, tiene una alucinación*) ¿Quién está dentro del coche?... ¡Severino!... Sever... (*Se restrega los ojos*) Es el anís. Estoy borracho. (*Sonríe. Se quema*) ¡L'ánima túa! (*Por los ladrones*) ¡Cómo tardan!... Qué soledá. ¿Quién viene?... (*Se vuelve, alelado*) ¡El vigilante! (*Se pone de pié, rígido*) No. Creo que me está entrando el fierrito. Mateo... vamo, no te dormí; no me deje solo. Mirame. Del otro lado. ¿Está asustado usted? (*Suena la bocina de un auto. Se encoge como si le hiriesen*) Ahí va. El progreso. ¡Mírelo cómo corre!... Corre, escapa! Ha de venir otro invento que te comerá el corazón como me lo comiste a mí. (*Otra vez la bocina más lejos*) Y me pifia, me pifia. ¡Matagente!... ¡Puah! (*Le escupe. Otra vez lo angustia la soledad. Su miedo crece*) ¡Cómo tardan!... ¿Qué estarán haciendo?... (*Lo aterra un pensamiento*) ¡Estarán degollando a alguno?!... ¡A la gran siete!... (*Salta al pescante; va a castigar a Mateo. Se detiene otra vez. Se acongoja*) ¿Y mañana... Cómo comemo? Hay que entrare. Hay que entrare. (*Solloza*) ¡Figli! ¡Figli!³⁵

En este monólogo, el caballo Mateo, su único testigo, se convierte en su prójimo y en su confidente.³⁶ Es el momento más íntimo, en donde su temor inmediato (el robo que se está cometiendo) es tratado desde la comicidad, pero es trascendido por otro temor profundo (refiriéndose al automóvil: "Ahí va. El progreso. ¡Mírelo como corre!...") y todo lo que está en juego, con fuerte contenido dramático.

(en escena Miguel, Carlos y Doña Carmen)

Carlos: ¡Viejo!

Doña Carmen: ¿Qué tiene?

Miguel: Me muero de alegría.

Carlos: ¿Cómo, no está contento?

Miguel: ¡Sí! ¡Muy contento! ¡Mira que contento que estoy! (*Se abofetea*) ¡Mira!

(...)

Miguel: ¡Yesú, ¿yo merezco esto?... ¡Qué alegría que tengo! ¡Hágame venir un accidente! No te asustá, Cármene. Es la alegría que tengo de verlo. ¿Qué más podía ser? Chófer; le cae de medida. Mira que bien le queda el traje... y la gorra... ¡Un accidente seco, redondo!

Carlos: ¡Papá, yo traigo plata! Ayer no había morfi en casa. Tome, mama; veinte pesos. Mi primera noche.

Doña Carmen: Gracia, hijo; al fin. Era tiempo.

Miguel: (*mirándolos largamente*) ¡Era tiempo... y qué tarde es!

Carlos: Sí, yo comprendo; a usted le hubiera gustao más otro oficio, pero...

³⁵ Armando Discépolo, ob. cit.; p.51 y 52.

³⁶ Julia Kristeva, en su *Semiótica 1*, ob. cit. señala: "En Bajtín, el diálogo puede ser monológico y lo que se llama monólogo a menudo es dialógico. Para él, los términos remiten a una infraestructura lingüística cuyo estudio incumbe a una *semiótica* de los textos literarios que no debería limitarse ni a los métodos lingüísticos ni a los datos lógicos, sino construirse a partir de ambos". (p. 193)

Miguel: Pero...hay que entrare. He comprendido. No me haga caso, hijo. Estoy contento de que usted pueda ya mantener a la familia. Yo no podía más. Estoy cansado. Como Mateo... ya no sirvo, soy una bolsa de leña... y siempre que pego... pego con la cabeza. Ahora l' automóvil me salva. ¡Quién iba a pensarlo!... ¿Salva? Sí. Me voy.
(*Corre en busca de sus prendas*)
Carlos: Pero, ¿qué tiene? No entiendo. ¿Qué ha hecho?
Doña Carmen: Yo no sé. Se ha peleado anoche...
Carlos: ¿Usted?
Miguel: Yo no: su papá.
Carlos: ¿Y con quien?
Miguel: (*sonríe*) Con Mateo. (...)³⁷

La primera noche de trabajo (exitoso) del hijo, también ha sido la última (y más frustrante) de su padre. Cuando Doña Carmen dice: "Se ha peleado anoche" y Carlos refuerza la pregunta con "¿Usted?", Miguel renuncia a su honra más preciada respondiendo: "Yo no: su papá". Ya no se siente digno de ser el jefe de esa familia; abandona el espacio de la paternidad aludiendo a una simbólica pelea con Mateo, imagen de la docilidad y del trabajo diario.

El organito

Saverio, la cabeza de una familia estrafalaria y doliente, ha llegado con el aluvión inmigratorio y, al ver frustrados todos sus anhelos, rápidamente ha aprendido a utilizar las malas enseñanzas que ha recogido en el medio hostil de su contorno. Se encanalla y crece su resentimiento a la par que el afán desmedido de dinero, obteniéndolo de cualquier manera. El padre, figura que debería concentrar contención y amor, explota a sus hijos y los lleva a la miseria y a los extremos del hambre y la humillación. Lo mismo hace con su cuñado y con su mujer, quien se conserva sumisa y obediente.

El viejo héroe grotesco ya no significa deterioro ni suscita compasión, sino que es visto como la negación de la vida, como bloqueo sustancial y como muerte. El personaje de Saverio ha perdido todos los rasgos de humanidad a través de los cuales es posible el vínculo con un semejante y, espantados ante ese rostro en el que se conjuga toda la crueldad, los hijos, miserables y asfixiados, escapan prometiéndose a sí mismos volver (¿?) para rescatar a su madre.

(*en escena Anyulina, - ejercitando a una cotorra en la extracción de "papelitos de la suerte"-, Humberto y Saverio*)

³⁷ Armando Discépolo, ob. cit.; p 61 y 62.

Anyulina: Juanita, saca... Juanita, saca, no sea así...Juanita...Uh... (*con su pereza*) E inútil, Saverio, no quiere.
Saverio: Dejala sin comer.
Anyulina: Inútil. De ayer que no come. Ya no puede trabajar, se le ha ido la memoria.
Saverio: Que se muera, entonces.
Humberto: Es que no se muere.
Saverio: Desgraciada como una persona. Tiene caprichito la niña. Ha elegido uno bueno. Se va a morir de hambre.
Anyulina: Está cansada: é vieja ya.
Humberto: Es rea.
Saverio: Tiene a quien salire, entonces. (...) ³⁸

El criterio de "el que no trabaja no come y, por lo tanto, se muere" es casi el principio sobre el que se construye este personaje antisocial -en el que el resentimiento por lo vivido es casi una mera excusa- que no lucha por la subsistencia como en los demás personajes del grotesco discepoliano, sino que, avanzando sobre esos límites, pasa a ser una creación de "el avaro" entre los miserables. Resulta sugestivo el comienzo de la obra, pues desde el organito ronco hasta la cotorrita muda, anticipan la asfixia y la rendición de quienes más adelante, agotados por la tiranía de Saverio, preferirán la muerte a la propia vida. Sin embargo, el presagio se acentúa aún más, cuando Saverio insiste en hacerla hablar y ante su indiferencia, empieza a apretarle el cogote.

(*en escena Saverio y Anyulina*)

Saverio: ¿Te ha dicho algo tu hermano de que voy a salire col hombre orquesta?

Anyulina: No.

Saverio: Hoy va a venir.

Anyulina: (*indicando el altillo*) Si está ayí.

Saverio: Felipe, digo, l' hombre orquesta.

Anyulina: Ah, ¿aquí va a venir?

Saverio: No, ayá. Ponga atención. ¿Qué piensa? ¿A la musaraña?... ¿Tú no lo conoce a Felipe? Es extraordinario. Ayer, a Floresta, l' ho seguido de mientra trabajaba co San Pietro, l' otro organista. En cuatro cuadra a yenido l' bolsiyo. Extraordinario. Hace l' idiota, ¿sabe? (*Imita sobriamente*) ¡Ah, ah!... ¡Ah, ah!... e ríe, e baila, e salta. (*Anyulina lo mira a los ojos*) Un espetácolo. Eh, vale la pena darle lemosna. ¿Ne una palabra te ha dicho?

Anyulina: No.

Saverio: Sigue durmiendo. So la sei.

Anyulina: No duerme.

Saverio: Uh, ya sé. Está haciendo la víttima. Ma, conmigo, no hay caso; no m' engaña. No me sirve más e lo cambio.

Anyulina: Después de quince año.

Saverio: Despué de cincuenta. E muy conocido. Se ha puesto antepáteco. Ya no pide, comanda: "Dame limosna". Se acabó. Me lo saco d' encima.

Anyulina: E mi hermano.

Saverio: Por eso te lo digo. Te aviso para que no hagas la estúpida. (...) ³⁹

³⁸ Armando Discépolo, *El organito*, Buenos Aires, Eudeba, 1975; p. 67.

³⁹ Armando Discépolo, *El organito*, ob. cit.; p. 68 y 69.



Cruel e inescrupuloso, se comporta como un ave de rapiña siempre alerta para lanzarse sobre la carroña. Su casa, tan indigna como él, en un sombrío suburbio de la ciudad de Buenos Aires, entre sillas de paja, cajones, jaulas, baúles y suciedad, no es más que una cueva con una atmósfera asfixiante y opresiva, donde termina de destruir a sus víctimas, que en definitiva son sus propios familiares.

(en escena Saverio y sus hijos)

Nicolás: (...) ¿No le he hecho tres años el epilético y dos el jorobado sin ver un cobre?

Saverio: ¡Uh, qué importancia le ha dado a esa joroba! ¿Hasta cuándo piensa sacarle el jugo? Yo sí que lo tengo a usted sobre el lomo como una joroba... (Por Humberto) Do joroba...

Humberto: (Por Florinda) Tré joroba. Ella también.

Florinda: A mí no me metás.

Humberto: A mí tampoco, entonces. Yo me salvé del órgano, pero lustro. Tengo tres años y medio de carrito sin pierna. Ya me parecía que me las habían cortado. (Da un salto) ¡Araca, no me hagan acordar!

Saverio: E se quéjano. Son señora. Eh, Anyulina; sienta. Tus hijo crén qu'el mundo e farra. Eh, señora condesa; sienta a lo viscondese. No le falta má que dar limosna. Eh, se no estuviera yo...serían chorro. Tale e cuale como la madre: "¿Hay?" "Está bien". "¿No hay?"... (Imita un llanto perezoso) Uh...uh... Esperemo que haiga". ¡Ah, qué desengaño que van a tener!... ¿Ustede se piensan que gano esta plata sucia dando vuelta al manubrio? La gano dando vuelta al alma. Se vive rodeado de púa y hay que curtir el cuero.

(...)

Saverio: Cuando sepan cómo es la gente, se van a recordar de mí. "Tenía razón aquel estúpido". Macanuda la gente. Yo, una noche...

(...)

Saverio: Una noche, sen comida, sen techo, a la caye, con usted (Por Nicolás) en este brazo e Florinda al pecho de la madre, no encontramos un cristiano que creyese en Dios. La gente pasaba, corriendo, sen merar me mano... (Tendida) "¡Morite!"... ¡Morite co tus hijo!"... ¡La gente...juh!... Aqueya noche supe hasta que punto como todo hermano; aquella noche hic'el juramento: ¡Saverio, nunca má pida por hambre!... ¡Saverio, sacale a la gente el alma gota a gota!... Lo dije e lo cumplo. (Mamma Mía aparece en la puerta del altillo, silencioso, solemne)

(...)

Nicolás: Pero da limosna.

(...)

Saverio: (Grita) ¡Da limosna; se saca co tenaza una monedita del bolsiyo, no para quedar bien conmigo -iasí me arrastre moribundo!- sino para quedar bien con ella misma, para lavarse del mal que ha hecho, para que Jesucristo lo tenga en cuenta y lo apunta en la libreta! ¡Yo no se lo agradezco, porque sé que la caridá es un grupo, un lindo grupo, puesto de que si hubiera caridá ya no habría pordiosero al mundo!

Humberto: No, estarían todo en cana. (Florinda y Nicolás ríen; Mamma Mía se oculta)

Saverio: Chumba, payasito, chumba. Pierda el tiempo en ladrar e no aprenda a morder. Yo hace diecisiete años que hago el mendigo por ustede...

Nicolás: ¿Por nosotros? Si usted es rico hace diez.

(...)

Saverio: Pero mañana, cuando mi plata sea limpia, porque yo esté en el cajón mostrando la suela de lo tamango, ¿quí la va a gozar?... ¿Yo?

(...)

Saverio: Mientras tanto hay que aprender a ganarla, con sudor, con sangre: mientras tanto ustede do, machito, compadrito, que me despréciano, son meno que pordiosero; son cogote. (Florinda ríe)

Nicolás: ¿Y qué quería? ¿Ir colgao también en ésta? ¿Hacer conmigo un negocio de órgano? Avise si todavía le debo algo. Yo no le pedí que me trajera al mundo. Estoy aquí sin invitación. Yo he venido a este velorio sin conocer al muerto; me lo presentaron después. Que si usted me dice: Che, Nicolás, nacé: haciendo el jorobado, el rengo, o el



ciego, vas a pedir limosna toda tu vida; che, Nicolás, mirá que linda es la luz, nacé: roto, mugriento, despreciao, vas a tener que dar lástima para comer, y si te resistís... leña; che, Nicolás, nacé: ¿te vas a perder esto, otario?: vas a ser el hijo mayor de un limosnero, pero no importa, cuando él se muera vos la vas a gozar... ¿ustedé creé que yo nazco? ¡Colibriyo!.. ¡Me hago el sordo, me doy vuelta y ni pa Dios!⁴⁰

Sus hijos, a los que brutalmente ha llevado a la calle para fingir desgracias, comienzan enfrentar al monstruo, descalificando las justificaciones y rebelándose a sus exigencias. A pesar de la educación recibida, en donde el dinero es la verdadera causa de existir, estos hijos han descubierto un vínculo fraterno verdadero, reconociendo, también, que su madre ha sido una víctima como ellos. Los hijos ven en la pasiva sumisión de la madre, la muerte. Es una muerte simbólica, pero ellos no quieren tener el mismo destino, entonces prefieren huir de esa reducida y sofocante habitación.

(en escena Mamma Mía, Felipe y Saverio)

Saverio: ¿E va a seguir hablando?... A ustedé no lo pueden ver má ne pentado, ¿escucha?... Ustedé no interesa má, ¿antiende?... Ustedé no da má lástema, ¿estamo?

Mamma Mía: ¡Miente! ¡Miente! (con orgullo) ¡Yo siempre ho dado lástema!

Saverio: (Gracioso) ¡E sigue! ¡Qué coraje! ¿Qué pretende? ¿Que me encapriche a sacarte a la caye s'el público te rechaza? ¡Colibriyo! Yo soy un comerciante que agarra la mercadería que tiene salida; soy un empresario que contrata l'elemento que le conviene. E mé pasado hamo hecho cuatrocientos treinta pesos: no se puede seguir. Hay que cambiar l'espectáculo e lo cambio.

Mamma Mía: Con una payasada.

Saverio: ¡Se es lo que da plata!... ¿No ve que el tiempo ha cambiado? Ustedé no estudia. E testone ustedé. ¿No ha visto que después de la guerra este felone da la lástema se ha concluido?

(...)

Saverio: Ante sí; daba gusto. Se sacaba a la caye un chico manco o rengo, e la gente yoraba monedita; ahora no te dan un cobre aunque arrastre por la vereda un muerto de tre día. E es lógico: ¿a quién quiere conmover co do pierna torcida e esa cabeza atorranta?... ¿A lo pobre? Te dan pan duro e han cumplido. ¿A lo rico? Nunca te han merado. ¿A lo sano? Están deseando que te muérase para no acordarse de la muerte merándote. ¿A lo enfermo? Gózano col mal ajeno. ¿A lo católico? Le conviene: cuando má pobre, má catedral. (Mamma Mía se persigna temeroso) ¿A lo socialista? Te hácenlo yevar preso. ¿A lo judío? Se puédeno, te róbano. ¿A quién? ¡Bah, bah! Perdemo tiempo, Felipe; vamo a ensayar, hijo. La gente quiere olvidarse que sufre. Hay que bailarle adelante, hacerla reír, darle alegría, bombo, platiyo, cascabele. Vamo.

Mamma Mía: ¡Mentiroso! ¡Negociante! ¡Ustedé, lo sano, han arrojado la profesión! ¡Han hecho tanto la farsa de la caridá que la caridá se ha cansado! Se han hecho pordioseros para ganar plata, e ahora, a pattada, ne echan a nosotros, los único que tenemos derecho a vivir de la lemósina. Ustedé, lo sano, ne han robado la caridá, iladrone!... ¡Ladrone!...⁴¹

La escena de los tres miserables es, sin duda, uno de los momentos más importantes de la pieza. Saverio se muestra tal cual es: despreciativo, hiriente, sarcástico, aunque no le falta lucidez en el momento de argumentar. Mamma Mía,

⁴⁰ Armando Discépolo, *El organito*, ob. cit.; p. 72 a 74.

⁴¹ Armando Discépolo, *El organito*, ob. cit.; p. 84 y 85.

el verdadero fracasado, desahuciado entre los miserables, intenta débilmente su alegato, pero ante: "la gente quiere olvidarse que sufre", sentenciado por Saverio, da por tierra con su intento. El dinero es la gran excusa para destruir al prójimo y cambiar de nivel. Al igual que a la pobre cotorrita, Saverio deja sin respiración a Mama Mía, pues le dice: "Andate. No venga más."

Stefano

El fracaso de Stefano se debe a la fidelidad a una ilusión: su triunfo a través del arte. El personaje no reconoce que su fracaso artístico se debe a la falta de talento, sino lo atribuye a la familia que debió mantener y que ha obrado como lastre a su creatividad.

El conflicto de este personaje se desata en el cambio de continente. Al lirismo nostálgico de un pasado feliz en la lejana Italia se contrapone la amarga realidad de un sueño no cumplido –el éxito musical en América, sinónimo de abundante dinero- y el reproche de toda su familia.

En "Stefano" el tema generacional se diversifica en dos direcciones: la de los padres del protagonista y la de sus hijos. Aquellos le enrostran el haberlos desarraigado de su entorno, y en cuanto a éstos, recibe de uno de sus hijos la más dura crítica a su concepción de ideal inalcanzable: ese ideal se concreta sólo cuando hay talento para lograrlo.

(en escena Alfonso, María Rosa y Stefano)

Stefano: (...) ¿Quién se ha muerto?... Parece que estuvieran oyendo una marcha fúnebre... (Solfea la de la 3ra. De Beethoven) ¿Qué tienen?

M. Rosa: Niente, figlio.

Stefano: ¿Acaso Margherita...?

M. Rosa: No, no. Estamos así... triste.

Stefano: ¿Tristes?... Menos mal, mamma. Si estuvieran alegre, yo... me alegraría, pero no puede ser: estamos en tono menor e hay que tocar lo que está escrito. (Enciende la araña) Yo también estoy triste. Triste com'una ostra. ¿Han visto la ostra pegada al nácar?... ¡Qué pregunta!... (Sonríe) Sí, l'han visto. Hemo nacido a un sitio... (Con fervor) ¡Ah, Nápoli lontano nel tiempo!... a un sitio que con sólo tirarse al mar desde las piedras se sale con ostra fresca e la piel brillante. ¡Qué delicia!... Al alba... con el calor de la cama todavía... Todo cantaba en torno; todo era esperanza.

M. Rosa: Ah.

Stéfano: (vuelve a ella) Sí, e triste mirar atrás. Por eso que mirar adelante incanta. (Sonríe, y luego un disgusto escondido lo pone feo. Don Alfonso, que gruñe, lo hace raccionar) 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 canto 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 grito, la música ajena, no la inquietan. Se caya, solitaria. La preocupa solamente lo que piensa, lo que tiene adentro, su ritmo. ¡Quí fuera ostra!

Alfonso: *Tu sei un frigorífico pe mé.*
Stéfano: *Jeroglífico, papá.*
Alfonso: *Tú m'antiéndese.*
Stéfano: *(apesadumbrado) E usté no.*
Alfonso: *Yo no t'ho comprendido nunca.*
Stéfano: *Y es mi padre. Ma no somo culpable ninguno de los dos. No hay a la creación otro ser que se entienda meno co su semejante qu'el hombre.*⁴²

Esta incapacidad de comunicación entre generaciones, la inútil metáfora (de la ostra), la deficiencia clave del "cocoliche" ("frigorífico" por "jeroglífico"), la nostálgica evocación de un tiempo mejor, serán, desde la primera escena de *Stéfano*, las claves que han de mantenerse en toda la obra, caracterizándola como una de las máximas del grotesco discepoliano.

(en escena Stefano y Pastore)

Stefano: *(...)* *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. Yeno. ¡Yeno!* *Maledetta sía Euterpe y... (encarándolo) ¿Sabe quién era Euterpe? Perdón... es una pregunta difícil que no merece. Se lo voy a explicar, como le he explicado tanta cosa que le han servido más que a mí. Euterpe es la musa de la música. Las musas son nueve... ¿qué digo?: son... eran. ¡Han muerto la nueve despedazada por la canalía. Bah. M'equivoco. Esto no son conocimiento que sirvan para hacer carrera. Para hacer carrera basta con una buena cabeza que se agache, un cogote que calce una linda pechera y tirar... tirar pisoteando al que se ponga entre las patas... ¡aunque sea el propio padre!* *¿Eh?... ¿Qué te parece la teoría, Pastore? La teoría e la prática. (Arrebata un cuadro de sobre su mesa) ¡Solfeame esto a primera vista! (Le oculta el título) ¡Vamo!*

Pastore: *Maestro...*

Stefano: *Solfear a primera vista e l'aññosia de un ejecutante de orquesta. Usté no puede porque es impermeable al solfeo. Solfea. Sentate. Solfea.*

Pastore: *Maestro...*

Stefano: *¿sabe qué es esto? Bach. ¿Quién es Bach e que representa a la música? No sé. ¿E qué falta me hace saberlo? Basta que lo sepa usté, maestro, para poder maldecir noche e día contra l'ignorancia e la vigliquería. Aquí no se trata de saber, se trata de tener maestro. No se trata de cultivarse con la esperanza de bajar del árbol sin pelo a la rodiya y a lo codo, con un pálpito de amore o una idea de armonía, al contrario, maestro, se trata de aprender en la cueva una nueva yinnástica que facilite el asalto y la posesione, porque en esta manada humana está arriba quien puede estar arriba sin pensar en el dolor de los que ha aplastado. ¿Usté qué sabe? Nada. ¿Sabe que Beethoven agonizó en una cama yena de bichos?... No le interesa. Lo único que le interesa de Beethoven e que cuando se toca alguna sinfonía lo yamen y le paguen. ¿Sabe quién es el papá de la música?... No es el empresario que paga a fin de mes; no: e Mozart. ¿Qué era Mozart? ¿Alemán o polaco?*

Pastore: *(pestañeando) Polaco.*

Stefano: *No.*

Pastore: *Es verdad: alemán.*

Stefano: *Tampoco. Austríaco, inocente. No sabe nada de nada. Lo añora todo. (...)*

(...)

Pastore: *El puesto suyo a la orquesta...*

Stefano: *(...)* *¡Me lo ha robado lo puesto!*

(...)

Pastore: *(...)* *Lo he achetado después de saber que no se lo iban a dar má, e de pensarlo día e día, e de pedir parere e consejo a sus amigo.*

Stefano: *No tengo amigo. ¿E por qué no vino a aconsejarse aquí? Era su obligación de hombre decente.*

Pastore: *Sí... má, ¿cómo se hace eso?... ¿cómo s'empieza una conversación de tale especie con usté, maestro?... Es que usté no sabe qué hay abajo.*

⁴² Armando Discépolo *Mateo-Stéfano*, ob. cit., 74 y 75.

Stefano: ¿Qué va haber?: envidia.

Pastore: No, maestro, no.

Stefano: No haga el pobrecito, Pastore. No se esfuerce en darme lástima. Te la he perdido, e para siempre. No trate de justificarse. Si a mí, nel íntimo, me complace. No sé qué sabor pruebo de ser combatido, de ser derrotado. Caer me parece triunfar en este ambiente. E como si me vengara del que pisotea: "Estoy abajo, me pisa, pero no me comprende. Yo sé quien sos, canalia, e tú no"... Si no fuera por esto chico míos, me tiraba al suelo para que pasaran todo por encima y poder expirar sonriendo a la vigliquería humana.

Pastore: (es un muñeco ridículo, está llorando) Maestro... Maestro...

Stefano: No ponga esa cara de cretino. Estoy acostumbrado a anidar cuervos. ¿Qué va haber abajo? Traición, envidia, repudio. Sobro en todas parte yo. Molesto en todas parte. Sé demasiada música yo, para que me quieran los músico. Incomodo a lo compañero porque se sienten inferiore, e fastidio a lo direttore porque saben que les conozco la audacia e no m'engañan con posturas. Molesto porque soy un espejo que refleja siempre la figura fiel de quien se mira. Yo comprendo; es terrible tener que confesarse: "Yo soy capaz de esta porquería e Fulano no". ¿Cuándo reventará Fulano?", y se explica el codazo y el empujone. Lo que no m'explico es que un pajarraco como tú pueda picotear tan arriba; lo que me duele es haberte enseñado un arte. A te. Debí despreciarte aquel día que yegaste a este cuarto con lo clavo de lo botine y esta mima cabeza de cepiyo, pero la lástima... Beh... Andate, Pastore. Yevate esta otra partitura que me traés para endulzarme la píldora avelenada y este instrumento que ejercitase. Va. E siga así atropellando. Tú terminas tocando la corneta al soterráneo. Andá tranquilo. Ya me ha pagado. No sufra mucho. Tengo un cajón yeno de plata como la suya. Va.

(...)

Pastore: (...)... porque usted, maestro, hace mucho que hace la cabra.

Stefano: ¿Yo?

Pastore: ¡Sí! ¡La cabra! No se le puede sentire tocarse. No emboca una e cuando emboca trema...

(...)

Pastore: Por eso, maestro, en esto último tiempo ho golpeado de puerta en puerta consiguiéndole instrumentación e copias para que se defendiese sin...

Stéfano: ¿Ya?... ¿La cabra?...⁴³

El personaje ha sido descubierto. A través de una larga discusión donde creímos estar evocando un enfrentamiento de Mozart con Salieri, advertimos el fracaso de Stéfano, no desde la apreciación de *los otros*, sino desde sus propias limitaciones. El personaje se da vuelta y en su primer reconocimiento se destruye.

En la escena siguiente se cumple lo observado por Julia Kristeva en relación al "diálogo monológico"

(en escena Pastore y Stefano. La confesión del protagonista)

Stefano: ¿L'opera?... Pastore... tu cariño merece una confesión. Figlio... ya no tengo qué cantar. El canto se ha perdido; se lo han yevado. Lo puse a un pan... e me lo he comido. Me he dado en tanto pedazo que ahora que me busco no m'encuentro. No existo. L'ultima vez que intenté crear –la primavera pasada- trabajé dos semana sobre un tema que m' enamoraba...lo tenía acá... (Corazón) fluía tembloroso... (Lo entona) Tirará rará... Tira rará rará... Era Schubert... L'Inconclusa. Lo ajeno ha aplastado lo mío.⁴⁴

La anagnórisis de este parlamento habla de la destrucción total de los sueños del protagonista. Pareciera una confesión entre colegas o entre maestro y

⁴³ Armando Discépolo *Mateo-Stéfano*, ob. cit., 90 a 95.

⁴⁴ Armando Discépolo *Mateo-Stéfano*, ob. cit., 95.

discípulo, pero no es así. La palabra "figlio" parece cargada de otra intención. No nos está indicando una relación filial, sino el desaliento –proveniente de la responsabilidad o la culpa, quizá- de haber preparado un músico mediocre. En este relato no hace sino adelantarle a Pastore lo que podría ocurrirle también a él. Es casi una advertencia premonitoria. La obra concluye con un parlamento de Stéfano diciendo: "Usté se cré un rey... e lo espera la bolsa."

Del pulso social al alegato.

La expedición, llamada Campaña del Desierto, se cumplió con una primera etapa en 1878 y una final en 1879, terminando en julio del mismo año con un resultado pavoroso, rozando –para algunos- el genocidio. De los quince mil que se calculaba, catorce mil fueron capturados y confinados en colonias alejadas, algunos incorporados a la Marina de Guerra, otros enviados a trabajos forzados en la Isla Martín García, unos ochocientos ranqueles, a picar adoquines para las calles de Buenos Aires que rápidamente se transformaba en gran ciudad. Otros fueron muertos o desaparecidos en combate, o de hambre o por enfermedades graves como el cólera, la fiebre amarilla o la viruela. Los sobrevivientes, muy pocos, se automarginaron, extinguiéndose poco a poco, física y culturalmente.

La parte norte de Argentina, hispano-criolla, había sido manejada por caudillos de distinta orientación e ideología política, pero sobre una tierra ya conquistada.

Finalmente, el país ahora tenía fronteras interiores. Otra conquista se vislumbraba, la de las tierras vírgenes, de los fértiles valles, de los desiertos. Esta vez no se necesitaban ejércitos, sí mujeres y hombres decididos y fuertes, esperanzados en una nueva y mejor vida. Eran los futuros inmigrantes.

Ya en 1876, siendo presidente Avellaneda se sancionaba y promulgaba la ley nº 817, primera que regula la inmigración y colonización. La ley consta de 121 capítulos, la mitad de ellos dedicados a la inmigración, y la otra mitad a la colonización. En 1903, al sancionarse la ley nº 4167 "de venta y arrendamiento de tierras fiscales", quedó derogada la parte correspondiente a la colonización.

Por medio de la Ley se creó el Departamento General de Inmigración, dependiente del Ministerio del Interior; dándole al Poder Ejecutivo la facultad de nombrar agentes en aquellos puntos de Europa o de América que considere

convenientes para fomentar la inmigración para la República Argentina, los que tendrán como función "desarrollar una continua propaganda, proporcionar gratuitamente informes a los interesados, certificar sobre la conducta y actitud industrial del inmigrante, intervenir en los contratos de transporte y, en algunos casos, pagar sus pasajes". De todas estas propuestas y con el territorio nacionalizado se hace realidad la frase de Sarmiento: "gobernar es poblar".

Emigrar no es, en ninguna época ni lugar, una decisión sencilla. Es una suma de situaciones contradictorias conformadas por diferentes condiciones: de escepticismo con respecto al lugar de origen, de razones políticas o económicas, de ilusiones de lo *por venir*, de sueños incumplidos que se materializarán en una nueva geografía. Está también siempre agazapado el fantasma del fracaso. Sin embargo, la máquina propagandística de la Argentina en el exterior, funcionó como nunca más volvió a hacerlo. Un aluvión de inmigrantes de las más diversas nacionalidades convergió en nuestro país. Eran en su gran mayoría españoles e italianos, aunque también hubo judíos, sirios y polacos. Casi ninguno traía un oficio apto para iniciar su aventura. Pero trataron de adaptarse a pesar del sufrimiento, la lejanía de los afectos abandonados, el incumplimiento de lo prometido allende los mares por los emisarios argentinos, etc.

Pero Buenos Aires no crecía armoniosamente. Se poblaban sus arrabales, aparecía un lenguaje casi marginal, surgía una música y una forma de bailar diferentes y en ese mundo metamorfoseado por la inmigración, irrumpía la miseria de las ollas populares y *camas calientes*, pordioseros, trabajadores *golondrinas* (beneficiarios de la Ley Crotto), y una clase campesina al servicio de caudillos políticos, que se dedicaban a validar sus pretensiones de alcurnia y poder. A pesar del temor a la Ley de Residencia, también comenzaba a calentarse el caldo de la anarquía y la aparición de las ideas gremiales llegadas desde afuera.

Se planteaban dos sociedades bailando con distinto compás: la de los salones relucientes que festejaban el centenario de la patria y la de los patios enladrillados de los conventillos superpoblados y oscuros.

Los Discépolo (no sólo Armando, sino también Enrique Santos) tomaron el pulso de esa realidad social y no pretendieron disimularla, sino profundizarla y dejarla planteada. El interés que despierta la problemática discepoliana no se deposita en su resolución sino en su planteo. Y cada planteo tiene en sí toda la fuerza de un verdadero y poderoso alegato.

Los personajes discepolianos se descubren amenazados y acosados. El malestar se instaura en el interior, en climas pesados y asfixiantes, donde nadie grita, sino que apenas murmura. "Todos son al mismo tiempo, verdugos y violados", dice Viñas.⁴⁵

En la base de toda la inmensa desesperación, se halla algún resquicio de la esperanza. El humor que la convierte en tragicomedia, sólo hace más profundo el horror y vuelca lo sublime hacia lo grotesco. La verdadera esperanza "sólo puede hallarse" a través de la verdadera desesperación. Pero... ¿se logra a menudo?

En las obras de nuestro autor la clave de todo fundamento escéptico se da, a menudo, en el monólogo del protagonista, en ese momento íntimo y aún lejano a la conclusión dramática, pero en donde ya están encerrándolo todas las fuerzas coadyuvantes de la angustia.

Sólo la belleza del grotesco puede expresar tan fielmente las vidas de aquellos que "ayudaron a componer esta patria (...), llegando desde todos los países del mundo"; sólo estos personajes que "no han querido ser caricatura, sino documento", dejó dicho Armando Discépolo.

Para un público acostumbrado al teatro burgués de la época o -en el último de los casos- al sainete, esta nueva propuesta oscura y patética, no podía sino incomodar como auténtica voz crítica, portadora del ácido pensamiento del autor disconforme y obsesivo, ya alejado de la concepción anarquista de la primera juventud y afianzado en sus valores más íntimos.

Discépolo ha utilizado el escenario para describir problemas sociales y debilidades humanas, tales como el dolor, la miseria, el egoísmo, la crueldad, la desconfianza y la traición. La lucha por sobrevivir muestra un mundo en constante cambio y piezas como las que hemos trabajado, nos dejan un documento, un testimonio que ayuda a comprender el pasado de nuestra nación.

Los componentes de una paternidad: casi una discusión

La paternidad es un concepto que puede entenderse desde lo biológico, lo jurídico o -de un modo más amplio y subjetivo- desde lo afectivo.

⁴⁵ David Viñas, ob. cit., p 42.

Pero hay otra forma de paternidad -simbólica si se quiere definir su naturaleza- que lejos de poseer la *patria potestad* que, otorgada por la ley y la tradición, puede y debe ejercer el padre sobre su hijo, nos remite al generador o causante, como un sinónimo de *responsable* y es la paternidad de la obra de arte como producto intelectual. En nuestro caso: el autor.

Armando Discépolo no tuvo hijos biológicos. Sí ejerció durante muchos años la paternidad sobre su hermano menor Enrique (después de algún tiempo de fallecida de su madre), estableciendo una relación conflictiva hasta su muerte que, al parecer, tuvo una relativa emancipación y tres puntos críticos: 1º) La decisión de darle prioridad a la composición de tangos, abandonando la dramaturgia. 2º) La adhesión al peronismo. 3º) La unión con la cupletista española (y luego cantante de tangos) Tania.

En correspondencia con esta actitud posesiva y dominante con Enrique, podemos decir que tampoco éste le perdonó la separación de su esposa, luego de un largo matrimonio, cuando hizo pública su relación con la actriz Aída Sportelli. Teresa, la mujer de Armando, había reemplazado -durante la adolescencia de Enrique- la imagen materna, convirtiéndose en el vínculo moderador entre ambos hermanos.

Quizá este pretendido ejercicio de poder sobre el menor haya tenido raíces ancestrales. Vale recordar que Armando no contradujo nunca la voluntad de su padre de que fuera músico y sólo manifestó su verdadera inclinación, ocurrido su fallecimiento, cuando su madre descubrió una libreta donde había anotado algunos diálogos y le sugirió que escribiera teatro.

(Indudablemente, la muerte de Santo, padre de los autores, fue una marca indeleble. Enrique -siempre más extrovertido, aún en el dolor- era entonces muy pequeño y en su magro tesoro infantil tenía un globo terráqueo al que vistió de luto.)

En compensación tuvo un número importante de hijos, todos ellos salidos de su pluma, mayormente feos, complejos, contradictorios, algunos marginales, muchos detestables incluso, pero provistos de una humanidad a contrapelo capaz de hacernos reflexionar.

Al hablar de hijos incluyo a todas sus criaturas. Ahora bien: los personajes "hijos" -es decir "los hijos de los protagonistas", además de ser de Discépolo- casi siempre responden a un estereotipo "base" sobre el que ira **error: irá** agregando

características particulares hasta diferenciarlos. Sin embargo, un común denominador habrá de aglutinarlos: la precariedad de los proyectos que persiguen o insinúan.

Extrañamente, en los textos grotescos de Discépolo no hay niños como personajes (sólo se hace alusión a ellos, p.ej. en "Stéfano"). Los hijos comienzan a aparecer siendo adolescentes. ¿Cuál habrá sido la razón? ¿No habrían sido elementos con suficiente fuerza ante las situaciones de conflicto a plantear? ¿Serían, acaso, motivo de dispersión y entretenimiento por parte del espectador, o de una incondicional simpatía hacia estos personajes, alejándose del análisis riguroso de la situación dramática? ¿O se presentarían como una nota de alegría dentro del clima sórdido pretendido?

Es notable como Discépolo se alivia –en lo personal- al abandonar el destino trazado por su padre, que habría constituido toda una tradición familiar, y la similitudes que presenta la decisión de su vida con las conductas asumidas por Carlos en "Mateo" o por Esteban en "Stéfano", a quienes les otorga por anticipado el crédito de rescatar a sus respectivas familias.

No habría de cabernos ninguna pretensión de originalidad en el análisis textual de "Stéfano" habida cuenta de lo producido al respecto por notables especialistas.

Sin embargo, pueden ser interesantes algunos rasgos que caracterizan a los personajes y a las relaciones establecidas entre estos y ciertas similitudes biográficas con el autor.

Esta obra que –según buena parte de los críticos- sería la expresión máxima del grotesco de Discépolo, recrea un ambiente familiar no demasiado alejado de su propio entorno durante su niñez y adolescencia, a saber:

1) Stefano es un inmigrante italiano cuya profesión es la de músico, título obtenido con las mejores calificaciones, y gracias a ella ha mantenido a su familia, soñando convertirse en un compositor notable hasta que reconoce su limitación y su fracaso./ Santo Discépolo, padre de nuestro autor, era un napolitano que tenía la misma profesión (graduado con honores en el Real Conservatorio de Nápoles) y alternaba su actividad en diversas orquestas con la del conservatorio que funcionaba en su domicilio, donde daba clases particulares. Compuso sólo algún tema popular.

2) Stefano siente que en gran medida su fracaso está expuesto a la mirada de sus padres, que creyeron en su futuro promisorio. (No es común en la dramaturgia grotesca la aparición de una generación anterior al protagonista inmigrante). La presencia de los mismos en su casa es un reproche permanente./ Los escasos datos biográficos circulantes de la familia Discépolo nos hablan de que la decisión por parte de Santo de emigrar hacia América se debió a una causa amorosa (por lo que podría sentirse personalmente responsable de haber arrastrado a sus padres junto a él) y que el caserón de Paso N° 113 (Barrio 11 de Setiembre) fue comprado treinta años después de su llegada al país -ocurrida cuando sólo tenía veinte- con el "consentimiento" de sus padres.

3) Esteban -hijo mayor de Stéfano- es el hijo ejemplar que de algún modo representa la reciente generación de argentinos que busca diferenciarse y apartarse de las miserias de la inmigración, convirtiéndose en pilar de la familia y sostén especial de su madre, que advierte la decadencia del grupo. / Armando Discépolo admitió sin discusión su destino de músico, según lo estableciera su padre, hasta que se produjo el deceso del mismo. Recién entonces descubrió -o admitió- su inclinación por el teatro. Y es en esa circunstancia cuando se atribuye la jefatura de la familia, aunque cuatro años después -al fallecer su madre- queda firme en este rol, haciéndose cargo de Enrique Santos, con quien habría de mantener -como ya se dijo- una conflictiva relación. Su nombre -contrariando la costumbre de repetir el del padre en el hijo mayor- parecería un sino felizmente burlado en este caso e irónicamente recaído como segundo en su hermano.

4) Pastore, ese personaje sobre el que carga Stéfano su fracaso, es el espejo de su mediocridad. / La casa de los Discépolo era frecuentada por músicos y estudiantes, la mayoría de los cuales no alcanzó ninguna notoriedad (como tampoco los alumnos de la Banda de Policía y Bomberos, a quienes les impartía clases). Quizá el mismo Armando haya sido uno de los espejos del fracaso. Enrique, que no tuvo tiempo de aprender música con su padre por su fallecimiento, apenas podía tararear o silbar alguna frase musical, aún cuando mucho más tarde hubiera decidido su carrera como autor de tangos.

5) Si Esteban, el hijo mayor de Stéfano, es el "modelo" -pretendido social y familiarmente-, el menor, Radamés, es un discapacitado mental -un engendro tardío de padres añosos, quizá-, cargado de una poesía absurda y precisamente cercana a Stéfano, y es el último con quien, al parecer, puede establecer un vínculo verdadero. / Sin lugar a dudas, la inclinación por lo musical de Enrique Santos, el menor de todos, era mucho más cercana a la profesión de su padre -y menos pretenciosa- que la de Armando, quien sólo en alguna oportunidad puso en escena obras con temas musicales. Las diferencias y conflictos entre los hermanos surgieron tempranamente y se mantuvieron siempre. Aún después de la muerte de Enrique, Armando manifestaba -con una inusual aspereza de padre resentido- que su hermano había logrado cierto éxito gracias a su aval y que tuvo una psicología poco masculina (golpeando una vez más sobre la relación mantenida con una cancionista, que nunca había contado con su aprobación).

Fuera de todo cuestionamiento, la paternidad no sólo se le reconoce en relación a sus obras teatrales del "*grotesco criollo*" (incluyendo "*El organito*", escrita en colaboración con Enrique y a quien algunos insisten en adjudicarle la autoría total de la pieza) y a su nutrida galería de personajes, sino a la creación de este subgénero, aunque previamente hubiesen aparecido algunos intentos dispersos al respecto.

Paralelamente, y sin pretender establecer vínculos, podemos decir que la mayoría de los autores llamados *malditos* han tenido una difícil relación con sus padres -fueran estos sanguíneos, adoptivos o sustitutos- entre los que podemos citar: Verlaine, Rimbaud, Van Gogh, Allan Poe, Baudelaire y Toulouse-Lautrec, entre otros. Y, paradójicamente, casi ninguno de ellos dejó descendencia -al menos conocida-, a pesar de la vida azarosa que llevaron. ¿Hasta qué punto habrá incidido el vínculo paternal deficiente, del que hacemos mención, en la conversión de artistas tan radicales? ¿Las decepciones planteadas en relación con la sociedad, habrán destruido la ilusión de proyectarse a través de su descendencia?

Conclusiones

Si pretendemos ajustarnos a una definición sobre el artista maldito (que no la hay) para analizar la vida y la obra de Armando Discépolo, deberíamos abortar a

tiempo la idea de incluirlo junto los caracterizados como tal. A *prima facie*, su vida austera, su introspección, sus hábitos personales, sus conductas cotidianas y los vínculos mantenidos a lo largo de su vida, no nos permitirían ni siquiera pensar en esa posibilidad.

Los puntos enumerados por Umbral, ya citados (y de algún modo desestimados) en el primer capítulo de este trabajo, como condiciones clave, se derrumban sin dificultad en este caso. Nada nos hace advertir en nuestro autor cierto arraigo estético y humano en los poderes demoníacos, ni una heterodoxia sexual y mucho menos una muerte prematura, cuando sabemos que su deceso se produjo siendo octogenario. Pero... un momento: ¿Fue así, realmente?

Los datos de los que disponemos nos dan cuenta de que en 1934 escribió su última obra (*Relojero*) y que su muerte se produce en 1971, en plena actividad teatral. ¿No estamos ante una muerte prematura cuando a los cuarenta y siete años -sin mediar impedimentos físicos ni intelectuales- un autor de este prestigio y éxito, se llama a silencio y por treinta y siete años permanece en el ostracismo?

Cuando se le consultaba sobre las razones por las que había abandonado su carrera de dramaturgo solía decir que, simplemente, había escrito todo lo que tenía que escribir.

Este espacio oscuro no sólo nos hace reflexionar sobre una muerte prematura, sino que con los aditamentos de intencional, premeditada y auto-inflingida estamos más próximos a un suicidio intelectual que a la simple mutación de una faceta teatral por otra. Algo debió romperse en el alma de Discépolo. Las características de este trabajo nos impiden conjeturar. Pero inmediatamente y sin quererlo, aparecen varios interrogantes: ¿Fue una forma de destrucción a él mismo? Haber escrito todo lo que tenía que escribir ¿significaba haber cumplido con un mandato impuesto de algún modo por "alguien" o "algo"? ¿O acaso su silencio fue el alto precio que pagó por una literatura que no escribió, pero que de haberlo hecho pudo haber sido funesta?

Como ocurre a menudo, cuando aparecen ciertos interrogantes ya nuestros padres no están a nuestro lado para aclarárnoslos.

Nos cabe, sin embargo, un par de reflexiones finales: Umbral nos habla de la identificación de los malditos con las clases postergadas, con lo marginal y lo oprimido. Pero... ¿hubo, acaso, en toda nuestra dramaturgia una voz más

contundente y genuina que la de Discépolo, que se alzara en nombre de los que habían fracasado, utilizando su propio idioma?

Las salidas aportadas en su literatura, apenas les dieron un breve respiro a los personajes para que escaparan –vacilantes y temerosos- del palco escénico si por alguna razón hubiera de demorarse la caída del telón. Pero nada sabemos de lo que fue de ellos. Nada supimos de sus logros o infortunios –aunque los intuyamos- después de la mirada furtiva a través de la cual creímos conocerlos. Quizá aún estén entre nosotros...

Sólo el silencio de Discépolo, como si no ya no le importase la suerte corrida por sus criaturas; como si su paternidad hubiese sido una vieja deuda oportunamente saldada. Sólo el silencio, como una parte oscura

ra.garin@gmail.com

Abstract

Is there in fact an "evil literature"? What is the meaning of such categorization? This work intends to cover from these elementary concepts to those that will help us as tools for specific research of the theatrical production of Armando Discépolo within what is known as "*grotesco criollo*". There will be factors related to the pressures produced by other discourses, existential questions, situations in politics, the ugliness of a huge variety of "*esperpentos*", the cheating slang "*cocoliche*" and the accusation of the defeated who have no more hope. Our objective will be to use of all of them to analyze if the production of the "*grotesco criollo*" by Armando Discépolo matches totally or partially with the "evil literature" or certain types of "evil art".

Palabras clave: Discépolo-grotesco criollo- esperpento- literatura maldita

Key words: Discépolo-*grotesco criollo*- *esperpento* -evil literature