

Músicos italianos en el sainete criollo

Rolf Kailuweit

Chapter - Version of Record



Suggested Citation:

Kailuweit, Rolf (2015): *Músicos italianos en el sainete criollo*. In Nils Grosch, Rolf Kailuweit (Eds.): *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*. Münster, New York: Waxmann (Populäre Kultur und Musik, 14), pp. 99-116. Available online at https://www.waxmann.com/waxmann-buecher/?tx_p2waxmann_pi2%5bbuchnr%5d=2846&tx_p2waxmann_pi2%5baction%5d=show.

Wissen, wo das Wissen ist.



UNIVERSITÄTS- UND
LANDESBIBLIOTHEK
DÜSSELDORF

This version is available at:

URN: urn:nbn:de:hbz:061-20230206-164831-7

Terms of Use:

This work is protected by copyright and/or related rights.

For more information see: <https://rightsstatements.org/page/InC/1.0/>

Rolf Kailuweit

Músicos italianos en el sainete criollo

Introducción

Hasta principios del siglo XX el sainete criollo fue el medio de cultura popular por antonomasia en Argentina. Divirtió a un público heterogéneo que procedía tanto de la clase media como de ámbitos populares. Atrajo al mismo tiempo a criollos arraigados y a inmigrantes recién llegados y, como realza Schöffauer (1999: 172), sirvió de »modelo de fusión de una identidad italo-criolla«. Como toda manifestación de cultura popular latinoamericana, se destacó por su carácter híbrido. Por un lado, se inspiró en las tradiciones europeas, desde la zarzuela española¹ y el vaudeville francés² hasta el teatro italiano contemporáneo de Pirandello³. Por otro lado, trasladó las acciones al ámbito local caracterizado por el mundo gaucho ya en desaparición y la creciente urbanización e industrialización que iban acompañadas por la inmigración masiva.

Lo innovador de este género consistió en crear homogeneidad y cohesión en el proceso de emancipación político-social de las capas medias del litoral de la República Argentina (Marco et al. 1974: 296) sin ocultar las tensiones internas provocadas por los rápidos cambios sociales de esta época. Tematizando lo nacional en sus manifestaciones populares, el sainete criollo recurre a las tradiciones musicales locales, desde el folclore al tango. Son los inmigrantes de primera y segunda generación quienes contribuyen de manera significativa al auge de la música popular. A partir de 1911, el dúo formado por el francesito Carlos Gardel y José Razzano (uruguayo de padres italianos) celebró un éxito importante al interpretar *estilos, cifras, triunfos, gatos, tonadas, cielitos, zambas*, etc., es decir, las formas musicales de la pampa argentina (Collier 1986: 27–54). En cuanto a la

1 Fueron muy populares en la Argentina de finales del siglo XIX las zarzuelas *La Gran Vía* con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde y libreto de Felipe Pérez y González (1886) y *La verbena de la Paloma*, con música de Tomás Bretón y libreto de Ricardo de la Vega (1894).

2 Con cierta ironía constata Casadevall (1957: 61): »Las asociaciones de carácter sexual y delictivo de maleantes y *minas* de nuestros suburbios correspondían a las de los *chulos* y *golfas* del bajo Madrid, y las de los *apaches* y *gigolettes* del París tenebroso de principios del siglo.«

3 Cf. Pellettieri (ed.) 1994.

formación del tango, es innegable la influencia de los inmigrantes italianos (Vitar 1967, Ostuni 2005).

No obstante, la integración de los inmigrantes en el campo musical tanto como en otros terrenos no estuvo siempre exenta de problemas. Según Blengino (1990: 13) el sainete criollo refleja bien el precio que pagó el inmigrante por la aculturación obligatoria que acompañó el proceso de integración. Mientras Blengino (ibid.) se refiere a la restricción lingüística, representada en el sainete por el *cocoliche*⁴, veremos a continuación que las capacidades musicales de los inmigrantes y sus competencias semióticas e interculturales tampoco son de gran utilidad para integrarse en el país receptor. Al llegar a la nueva patria, no solo tenían que aprender otra lengua sino también otra música. El género chico criollo lo refleja desde sus inicios. Cuando a finales de los años ochenta en el drama *Juan Moreira* aparece la figura del *Cocoliche*⁵, la guitarra es uno de sus atributos. En torno a 1900 se editó con gran éxito una serie de folletos en que la figura del napolitano *Cocoliche* aparece como cantante (Engels 2012: 201). Esto contribuyó al hecho de que se atribuyese al napolitano estereotípicamente un gran talento musical. No obstante, no es la tradición musical italiana la que les ofreció *Cocoliche* a sus oyentes. «Yó sono crigollo viedo ca canto cuanno ma gusta» se presenta el protagonista en *Canciones del Napolitano Cocoliche* (1899). El deseo de integrarse en la sociedad receptora se refleja no sólo en el lenguaje y en el hábito del *cocoliche* sino también en su estilo musical: «lo rey de lo canto» se considera un «payatore» (Manuel Cientofante 1902, *Nuevas canciones del Napolitano Cocoliche*). Adopta el arte poético tradicional en el Cono Sur en el que el cantante improvisa un recitado en rima acompañado por la guitarra: «Con la gatarria in la mano / Cá me pongo á cantare / Por si poteza alcanzare / La fama cá otro alcanzó, / Io sono uno payatore ...» (Cientofante 1905, *Napolitano Cocoliche*). Evidentemente la figura del *Cocoliche* no es un modelo a seguir para los músicos italianos que aspiran a «hacerse las Américas». El «sobreajuste» a las tradiciones locales les privaría a los músicos italianos de su ventaja competitiva: contar con una formación musical de la que los criollos carecían.

Analizaremos a continuación tres obras teatrales donde entre los protagonistas principales figuran algunos inmigrantes italianos que usan su formación y talento musical para ganarse la vida. La primera es el sainete de Armando Discépolo,

4 Resulta especialmente llamativo que el término *cocoliche* para denotar el esfuerzo a menudo mal logrado del inmigrante italiano de expresarse en español sea una invención del teatro. Se llamó *cocoliche* primera un personaje de sainete, después se extendió el uso de este vocablo a los inmigrantes italianos y su manera de hablar (Kailuweit 2007: 505).

5 En cuanto al origen de esta figura hay diferentes leyendas. José Podestá (1930: 62s), quien en 1886 adaptó la novela de Eduardo Gutiérrez al teatro, la atribuyó a Celestino Petray, un actor que había imitado la manera de hablar de un cierto Cuculicchio, peón calabrés de la compañía.

Rafael De Rosa y Mario Folco: *Conservatorio »La Armonía«* (1918), que trata de las disonancias entre dos profesores de música: el italiano San Francesco y el francés Lafont. La segunda se cuenta entre las obras más conocidas del máximo exponente del sainete criollo, Alberto Vaccarezza: *La vida es un sainete* (1925). El argumento está basado en el conflicto entre el tenor italiano Bongiardino y los criollos Marengo (cantante) y Bordenave (compadrito). La última pieza que analizaremos forma parte de la obra tardía de Armando Discépolo: *Stéfano. Grotresco en un acto y un epílogo* (1928). Cuenta el fracaso profesional y familiar de un compositor y músico italiano.

Reviste especial interés confrontar el género cómico del sainete con el del grotresco, género que convierte la risa en horror. Nos preguntaremos de qué modo la diferencia entre el sainete primordialmente cómico y aquello que vendría a ser su elaboración »grotresca« bajo la influencia del teatro de Pirandello afecta la representación de la figura del músico italiano. Nos centraremos en cuatro aspectos: primero, la competición entre la música italiana y la criolla; segundo, el talento musical que se puede revelar como un don o como una carga; tercero, la función simbólica de la mandolina; y cuarto, el aspecto de la integración y sus límites.

La competición entre la música italiana y la criolla

La competición entre la música italiana y la criolla ya fue un tema destacado en *Los disfrazados* (1906) de Mauricio Pacheco, obra que constituye un grotresco *avant la lettre*. La primera escena muestra algunos gauchos cantando en el patio de un conventillo. En un determinado momento un cocoliche se atreve a participar en la payada:

COCOLICHE.— (Colocándose en el centro de la escena. Voz aflautada).

Arroz co leche / me quiere casar / co una mochachita / ...qui sparanza!

(No lo dejan concluir y van saliendo los gauchos en medio de la algazara general).

(Pacheco [1906] 1977: 158)

La escena simboliza el desprecio con que los vecinos reaccionan al intento del cocoliche de integrarse adaptando el estilo musical gaucho. Mientras se aplaude a los gauchos, al mismo tiempo se impide violentamente al cocoliche cantar. No obstante, queda abierto a la interpretación si es la calidad de canto del cocoliche o simplemente el hecho de que parece un intruso en la tradición local aquello que provoca la reacción violenta del público.

Parece que Discépolo, Rosa y Folco se refieren irónicamente a esa escena en su comedia *Conservatorio »La Armonía«* estrenada en 1917. En la escena XV se presentan el estanciero Don Silvestre y su ahijado Tomasito en el Conservatorio de los profesores Lafont (francés) y San Francesco (italiano). Don Silvestre está

convencido del talento del muchacho y quiere pagarle clases de canto. Don Silvestre incita a Tomasito a dar una muestra de sus capacidades:

TOMA.— (Canta con voz ramplona). Con guitarra y mate / vidualitá / bajo la enramada me paso la vida / vidualitá / sin pensar en nada.

LAFO.— Pero, que me dice, San Francesco!... ¡Este es un caso!... ¡Es un descubrimiento!

FRAN.— (Aparte) ¡Dío!... ¡Que bruta cosa é la música!

(Discépolo et al. 1918: 16)

Mientras que el francés Lafont adula al estanciero para convencerlo de pagarle a su ahijado clases carísimas en el Conservatorio, el italiano San Francesco apenas es capaz de controlarse para no proclamar alto y claro lo que piensa de verdad del talento del muchacho. Una vez aceptado como alumno, Tomasito se convierte en la pesadilla del Conservatorio puesto que su voz estridente ya no deja a nadie trabajar. No solo molesta a San Francesco:

TOMA.— (Adentro canta) »Con guitarra y mate«...

FRAN.— ¡Stss! ¡A ver si se caya la boca!... (A Leopoldo) ¡Qué brutta cosa é la música!...

LEOP.— (Junto a foro) Ese es discípulo de Lafont, ¿nó? (Franc. afirma) Se vere. ¡Qué campaniya!...

(Discépolo et al. 1918: 21)

Sino, finalmente, también a Lafont. Es Lafont quien termina tapándole la boca para que el coro dirigido por San Francesco pueda ensayar:

FRAN.— Tenemo que cantar el coro, no tenemo que comer a ninguno acá. Vamo. Un poquito de buena voluntad. ¡Atencione!... (La batuta alta).

TOMA.— (Canta adentro) »Con guitarra y mate... vidualitá« (Risas por la bronca de San Francesco).

FRAN.— ¡Silencio!... ¡Qué te parece, Lafont?

LAFO.— (Cruzando el proscenio) Voy a tener que romperle la guitarra a este campesino. (En 1ra. derecha) A ver si se calla. (Lo trae) Siéntese ahí, y escuche, que le conviene. (Lo sienta a la derecha).

FRAN.— (Mirándole iracundo, mastica) ¡Anemale!

ELOI.— ¡Pobre Tomasito, no gana para sustos.

(Discépolo et al. 1918: 28)

En comparación con *Los disfrazados* de Pacheco, aquí se invierten los valores. No se pone en tela de juicio la calidad de las clases del maestro italiano. Él entiende de música mientras que los criollos, personificados por el estanciero y su ahijado, no tienen ni la menor idea. A fin de cuentas, el muchacho Tomasito se encuentra en una posición inferior, comparable con la del cocoliche de Pacheco, y sufre las agresiones de los profesores.

En *La vida es un sainete* de Alberto Vacarezza el cantor criollo Marengo y el tenor italiano Bongiardino se encuentran aparentemente de igual a igual. Cada uno presenta su música nacional, aunque la calidad de las recitaciones parece dudosa en ambos casos:

MARENGO.— (Cantor criollo. 1ra izquierda.)

Un santiagueño murió
porque le ha llegao la hora.
Que le hagan la cruz bendita
con dos vainas de algarroba...

BONGIARDINO.— (Tenor italiano. Foro derecha.)

Dì quela pira l'orrendo fuoco
tutte le fibre marse avampó...
empi spenétela o quio fra poco
col sangue vostro l'aspeñeró.

(Vacarezza 1925: 2)

Es importante notar que el dueño del conventillo, que es un madrileño, amoneste primero al criollo Marengo. Parece que en la cuestión de la música hay solidaridad entre los inmigrantes. Marengo se descarga de la frustración insultando al italiano Bongiardino:

MARENGO.— (Saliendo con la guitarra en la mano y contrariado por la amonestación.) ¡Uffa, con el responso! ¿Y por qué se la ha de tomar justamente conmigo, modesto vate de la musa regional... ¿Por qué no lo hace callar al grébanos roncador ése, que ya me tiene seco con el fuoco y la vendetta.

(Vacarezza 1925: 3)

No obstante, Bongiardino se defiende mostrando un buen conocimiento del léxico español y del lunfardo porteño a pesar de su acento cocolichesco:

BONGIARDINO.— (Que ha oído las palabras de Marengo.) Un momento, signore vate de la musa regionale... Acabo de escochare cierta frase de so labio, y me extraña mucho, signore vate, lo que osté bate de mí. Yo no songo ninguno grébanos roncadore... yo songo un artista, señor... [...]

MARENGO.— ¿Y qué me quiere combinar con eso? ¿Avisé si cree que a mí me va a arrollar con hilo de atar matambre? ¿Usted sabe quién es el concursante?

BONGIARDINO.— ¿Qué concursante?

MARENGO.— ¡Oyo!...

BONGIARDINO.— Oyo, señor...

MARENGO.— Florentino Hache Marengo, fué Natalio Cascallares, alias Fogonazo, coopartípe del célebre duo Bacigalupo Marengo y estilista a sola voz, aplaudido por todos los espíritus capaces de interpretar el sentimiento aborigen.

BONGIARDINO.— Ya comprendo. ¿Osté e chorro?

(Vacarezza 1925: 3)

Bongiardino no solo rima *vate* con *bate* –del lunfardismo *batir* >decir< (cf. Conde 2004: 60)–, sino también ironiza la auto-presentación de Marengo con la expresión ambigua *ser chorro*, que puede referirse tanto a la plenitud de voz (cf. DRAE s.v. chorro) como, en lunfardo, al hecho de ejercer el oficio de ladrón (cf. Conde 2004: 60). Irritado, Marengo admite un pasado dudoso, pero insiste en la calidad de sus capacidades de cantor:

MARENGO.— Es que a mí no me va a ofender con indirectas. Yo habré sido lo que he sido, pero hoy, gracias a mis propios méritos, soy un honrado cultor del arte de la milonga.

BONGIARDINO.— ¡El arte de la melonga! Ma qué estay parlando, ¡saltante!... ¿Cómo se atreve a decir que la melonga es arte? Stai profanando la memoria de Verdi, Rossini e Cavalotti. Arte non gay máse que uno sólo al mundo. [...]

MARENGO.— ¿Cuál?...

BONGIARDINO.— ¡L'arte del bell canto italiano, e basta! ¡Basta!

(Vaccarezza 1925: 3)

En cuanto a la música, la calidad del bel canto italiano y la autoridad de compositores como Verdi⁶ aparece como indiscutible. Bongiardino desprecia la música criolla (y otras formas de música popular). Los otros protagonistas se defienden, pero no optan por el contraataque.

La comicidad de la pieza resulta sobre todo de la inversión carnavalesca de valores. El cocoliche Bongiardino domina bien el lunfardo, el criollo Marengo recurre al italiano para cortejar a la pareja de Bongiardino a la cual está sometido. Tanto en *Conservatorio* »La Armonía« como en *La vida es un sainete* no queda claro si la inversión carnavalesca relativiza al mismo tiempo la valorización positiva de la música italiana.

El talento musical, ¿don o carga?

Tanto en la comedia *Conservatorio* »La Armonía« como en el grotesco *Stéfano* aparecen protagonistas de origen italiano que tienen reconocidas capacidades musicales. San Francesco en *Conservatorio* »La Armonía« es un dotado músico, pero es precisamente eso lo que le causa problemas en su función de profesor. Su talento se vuelve una carga. Termina exigiendo demasiado de sus alumnos.

FRAN.— Bueno, señorita Cecilia, no necesito decirle que vamo male. Completamente cabeza abajo.

CECI.— Yo, maestro, hago lo que puedo.

6 En *Conservatorio* »La Armonía«, Lafont copia a Verdi en sus propias composiciones (Discípulo et al. 1918: 15).

FRAN.— No, osté hace lo que quiere, e esto no puede ser a un instituto musicale, donde se enseña música.

CECI.— Yo estudio.

FRAN.— ¡No!

CECI.— Sí, maestro.

FRAN.— No ne comprendemo. Usté dice sí, e la leccione dice que nó.

CECI.— Es que yo maestro ... me siento en el taburete frente a Vd., y me corto toda, no soy dueña de mí.

FRAN.— ¡Eh, ya! ... S'abatata. ¡E va bé! ... ¡El maestro San Francesco es el cuco del Conservatorio!...

CECI.— Yo no digo eso, pero...

FRAN.— Sí, usted no lo dice, señorita, pero ne comprendemo. ¡Sienta, yo no quiero robarle la plata a su papá!

CECI.— ¡Oh!...

FRAN.— Yo, la plata, me la quiero ganar honestamente, enseñando; en consecuencia, si osté no tiene gana de estodiar conmigo, hace lo que le gusta a osté.

(Discépolo et al. 1918: 9)

El protagonista del grotesco *Stéfano*, un talentoso licenciado del conservatorio en Nápoles, emigró con su familia a Buenos Aires para hacer fortuna y convertirse en un gran compositor. Pero en lugar de reconocimiento artístico y financiero tiene que sonar el trombón en una orquesta para llegar a fin de mes. Stéfano intenta sublimar su amargura con consideraciones teológico-filosóficas:

STEFANO.— [...] l'ideale es el castigo di Dío al orguyo humano; mejor dicho: l'ideale es el fracaso del hombre.

(Discépolo 1928: 8)

En cambio, a su padre Alfonso no le interesa la desesperación de su hijo por ser un genio no apreciado. Es al talento musical al que le achaca la culpa de la precaria situación financiera en que se encuentra la familia. Todavía más: responsabiliza a su hijo de haberle engañado con su optimismo de hacerse rico con la música y no haber seguido su consejo, al advertirle de que las faenas de campo alimentan mejor a una familia que el talento musical:

ALFONSO.— ¡Cayate, tú!... ¡Sabe que no me gusta que haga así! (Burlándose.) Quería ser músico... ¡Maledetta sía la música!... »Papá, hágame estudiar... Yo tengo otra cosa al ánima. Aquí me afogo... Est'aria no é para mí, papá«... »E beh... se t'afógase, figlio, e tiene otra cosa en capa, va, figlio, estudia«. Te fuiste a l'escuela.

M. ROSA.— Conservatorio. [...]

ALFONSO.— »¿Sí, figlio benedetto?«... »Sí, papá; nu músico chélebre... como Verdi!«... (Stéfano se avergüenza.) »Ho ganado una medalla d'oro«... Me la mostre. La tenimo a la mano... Yoramó todo.

STEFANO.— Yo también.

ALFONSO.— E m'engañaste otra ve: »Papá, vamo a ser rico. Voy a escribir una ópera mundial. Vamo a poder comprar el pópulo. Por cada metro que tenemos vamo a tener una cuadra«... E yo, checato, te creí. »E vé... se Dío vuole, e da danaro, escribe l'ópera, figlio; va«... E te fuiste. ¡Cinco año!... Al novecento ne mandaste yantar: »Mamá... papá... véngano. Véndanlo todo. No puedo vivir sen usted. Quiero apagarle todo lo que han hecho pe me. (Stéfano deja correr sus lágrimas.) Empieza la fortuna. Voy a ser direttore a un teatro. Estoy escribiendo l'ópera fenomenale. A Bono Saria yueven esterlina. [...] Siempre ha hablado de él; nunca de nosotros. (Se burla.) ¿E para qué?... Para terminar sonando el trombone a una banda. [...] Da risa. Da risa e paura e rabia. Carpechoso. Te lo dije al año novanta: «Figlio, para vivir é mejor la zapa que la música».

STEFANO.— (Serio.) Sapiencia pura.

(Discépolo 1928: 8s)

No obstante, incluso en el mismo campo musical, son los menos talentosos los que se imponen. En *Conservatorio »La Armonía«* los dos maestros italianos San Francesco y don Leopoldo reconocen que su talento no vale para imponerse en el nuevo mundo. Lo que se necesita en América no son capacidades artísticas sino comerciales. Esas las encarna el francés Lafont, del que sabemos que en su vieja patria no aprendió el oficio de músico sino, irónicamente, el de perfumista. Lafont tiene éxito porque es un hombre de apariencias, que produce mucho humo según la sentencia »el bien es fragante«.

FRAN.— Calma, do Leopó. Somo nosotros que no comprendemo esto país. Siamo troppo artisti e poco negociante. ¿Sabe qui te lo conoce biene?...

(Discépolo et al. 1918: 15)

Mientras que al inicio San Francesco comenta la falta de formación musical de su socio con cierta ironía, con que intenta además consolar al todavía menos exitoso colega don Leopoldo, cuando avanza la pieza, la amargura del fracasado se potencializa y acaba explicando a su mujer que su talento musical le impide engañar a la gente como lo hace Lafont:

FRAN.— Sin embargo aqueyo tiempo érano mejore, no se engañaba a nadie. Porque a mí, se osté quiere saberlo, lo que me mata es la injusticia... Este francés perfumista...

ELOI.— Seguí hablando mal no más.

FRAN.— Que hace el maestro de música co tanta ceremonia, es toda mentira, no sabe nada y es un impostor.

ELOI.— Y se hace querer de todo el mundo.

FRAN.— ¡Eh, yá!... Invece yo soy el cuco.

ELOI.— Porque vos querés. Con tu cabeza...

FRAN.— Con mi cabeza no se puede hacer il payaso.

(Discépolo et al. 1918: 23)

En *Stéfano* el protagonista injuria a su alumno Pastore al saber que este lo ha reemplazado como trombonista en la orquesta. Al mostrarle su superioridad en cuanto a la formación musical reconoce al mismo tiempo que la formación y el talento no sirven para hacer carrera:

STEFANO.— [...] ¿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 má que a mí. Euterpe es la musa de la música. Las musas son nueve... ¿qué digo?: son... era. ¡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 buen cogote fuerte 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 práctica. (Arrebata un cuaderno de sobre su mesa.) ¡Solfeame esto a primera vista! (Le oculta el título.) ¡Vamo!

PASTORE.— Maestro...

STEFANO.— Solfear a primera vista é l'añañosia de un ejecutante de orquesta. Osté no puede porque es impermeable al solfeo. Solfea... Sentate... Solfea...

PASTORE.— Maestro...

STEFANO.— ¿Sabe qué es esto?... Bach. ¿Quién es Bach e qué representa a la música? »No sé. ¿E qué falta me hace saberlo? Basta que lo sepa usted, maestro, para poder maldecir noche e día contra l'iñorancia 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 sen 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 a 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? ¿Alemañ o polaco?

PASTORE.— (Pestañeando.) Polaco.

STEFANO.— No.

PASTORE.— E verdá: alemañ.

STEFANO.— Tampoco. Austriaco, inocente. No sabe nada de nada.

(Discépolo 1928: 14s)

La mandolina como símbolo

A partir de mediados del siglo XVIII la mandolina se convirtió en el instrumento que caracteriza la cultura musical de Nápoles (Tyler/Sparks 1989: 3–53; 81–84). En Argentina, en cambio, el instrumento era desconocido. Ya vimos que en folletos de Cocoliche la mandolina es sustituida por la guitarra. Esta sustitución simboliza el ansioso deseo del inmigrante de integrarse en la cultura del país receptor. En cambio, en *Conservatorio »La Armonía«* y en *Stéfano* la mandolina acompaña a los fracasados, a los que son incapaces de mantenerse al día con los nuevos tiempos.

En *Conservatorio »La Armonía«* la mandolina, que en la pieza es referida como »mandolín« por influencia del italiano *mandolino*, aparece como instrumento que enseña el maestro Leopoldo Pastore, retoño de una familia aristocrática. En Buenos Aires está sin discípulos y sin ingresos. La mandolina se revela tan inútil en el nuevo mundo como un título de nobleza europeo:

LEOP.— (Del foro. Trae bajo el brazo su mandolín enfundado) Bona, sé.

ELOI.— (Cayó Vesubio).

FRAN.— Oh, do Leopol...

LEOP.— ¿Come stá, signora?

ELOI.— Muy bien.

LEOP.— ¿Come vá, maestro?

FRAN.— Lavorando.

LEOP.— ¡Bravo!... ¿Y el conservatorio?

FRAN.— Cammina.

LEOP.— E per me, non che niente?

FRAN.— Niente ancora.

LEOP.— ¿Ne sequiera uno discipolo?... ¡E va bé!

ELOI.— Pasó de moda su instrumento, maestro.

LEOP.— ¿Como? (No quiere creer a sus oídos) L' instrumento predilecto de l' aristocracia europea, ¿ha pasado de moda?

ELOI.— Así es. [...]

LAFO.— (De Ira derecha. Trae sombrero, bastón y guantes, que deja sobre una silla) ¡Hola, maestro Leopoldo!

LEOP.— Professore... (le dá la mano).

LAFO.— ¿Y que tal... trabaja el mandolín?

LEOP.— Descansa siembre.

LAFO.— Hombre, yo creo que Vd. debiera dedicarse a un instrumento más productivo... desde que ese no dá...

(Discípulo et al. 1918: 14s)

FRAN.— [...] (A Eloisa que se ha quedado pensativa) Este Leopoldo Pastore que osté e il Francese titeano, é hijo de una de la más grande familia de mi país.

ELOI.— Sí, ché... ¿y cuántos son?...

FRAN.— Hablo del oriĝeno. Véngano de noble estos, ¿comprende la castiĝa?

ELOI.— ¡Pobre gente, cómo ha caído!

(Discépolo et al. 1918: 21)

Cuando en la escena final Don Leopoldo ve que Lafont pone fin a la cooperación con San Francisco y se queda con todos los alumnos del Conservatorio, »estrella el mandolín contra un mueble« (Discépolo et al. 1918: 39).

En *Stéfano*, el protagonista se acompaña en su ajuste de cuentas sarcástico con una mandolina imaginaria. La reducción de sus capacidades de música a ejecutar este instrumento pequeño corresponde a la autodegradación de su discurso. Al final, el instrumento se convierte en un arma autodestructiva con la que se hiere a sí mismo:

STEFANO.— (Con exagerada fineza.) Ah... también ha yegado la fría cassata. Estamos todo. No hay nada nuevo, señor. Todo e viejo, pasado, podrido. Nada. Meno no puede haber. (Margarita solloza, abrazada a Esteban. A éste.) Tú... que tiene autoritá... — aqueya mía — hacela cayar. No me gusta la música. No sé qué me da... (Con ademán repentino se descompone la ropa. Satisfecho ahora de no oírla.) Oh... ¿Ha bajado de su torre la fría cassata?... Estaba haciendo versos. Verso de amor, seguro. (Rasca como si ejecutara en una mandolina. Con los párpados bajos, la piel de la frente estirada, remeda a Pierrot.) ¡Oh, l'amor!... ¡Oh, la luna pálida nel cielo azul!... (Rasca. Se burla.) Oh, oh, oh. ¡Oh, l'amor, dueño del mundo!... (Dirigiéndose a Don Alfonso.) ¡Oh, l'amor del padre que guía e sostiene al hijo que avergüenza e arruina!... (Rasca aceleradamente.) Oh, oh. (Ante María Rosa.) ¡Oh, l'amor de la madre que da el ser, e que yora día e noche... porque el hijo ingrato, desde que nace hasta que muere, sólo le da dolore!... (Rasca.) Oh, oh. (Frente a Nêca, que se cubre los oídos con los brazos.) ¡Oh, l'amor de la figlia!... (Llora.) ¡Oh, la figlia cheleste que cocina afanosa... e se arrastra... e s'enflaquece... para que al padre sfortunato se le rompa il cuore... (La cabeza sobre el pecho, la imaginaria mandolina lejos de sí.) Oh... (Reacciona.) Oh, l'amor del primogénito... descanso de anciano... dulce fruto primero de un grande amor... prima miele del hombre... (Sarcástico.) ¡que vive ñorando cómo sufre el padre!... (Rasca violento.) Oh, oh. (Ante Margarita.) ¡Oh, ecco la donna! ¡Oh, l'amor de la mujer!... Carne de sacrificio, eternamente engañada; que se da toda sin pedir nada; ser diño de compasión, arrancado del paraíso per brutal mano. Madre, hermana e compañera; almoad e caricia, ¡único premio del hombre!... (Temblando.) ¡Oh, l'estúpido sensualismo!... ¡Oh, l'estúpido sensualismo!... (Rasca hasta hacerse daño.) Oh, oh.

(Discépolo 1928: 20s)

Cuando su hijo Esteban le explica que quiere ser poeta, le contesta con cinismo. Le pasa la mandolina como símbolo del fracaso:

STEFANO.— (A Esteban que los mira como si los viese por primera vez.) Cante su canto. Agarre la mandolina e cante su canto... (Ríe.)

(Discépolo 1928: 22s)

La integración y sus límites

Mostraremos en este apartado que tanto en el sainete *Conservatorio »La Armonía«* como en el grotesco *Stéfano* los músicos italianos fracasan a causa de la imposibilidad de integrarse. En cambio, el protagonista principal de *La vida es un sainete*, Bongiardino, triunfa, pero no lo hace por su talento musical sino por su capacidad de hacer suya la sagacidad de los criollos.

Fracaso y abandono

Hemos visto ya que la mandolina representa la imposibilidad de integrarse como músico en el nuevo mundo. Sirve también de requisito para acompañar el fracaso (el regreso a Italia) o la muerte. En *Conservatorio »La Armonía«* Don Leopoldo no abandona su instrumento, abandona el país de las esperanzas y vuelve a Italia. Lafont lo felicita por su decisión. Quien se aferra a un instrumento pasado de moda no tiene sitio en el nuevo mundo. Don Leopoldo reacciona con amargura y agresividad:

LAFO.— ¿Y que tal... trabaja el mandolín?

LEOP.— Descansa siembre.

LAFO.— Hombre, yo creo que Vd. debiera dedicarse a un instrumento más productivo... desde que ese no dá...

LEOP.— ¡Eh, ya!... Voy a enseñarme l'órgano.

LAFO.— Hombre, yo no digo eso, pero...

LEOP.— Lo que tengo que hacer, ya lo tengo pensado, una maleta, un pasaje, e... (imita el balanceo del barco).

LAFO.— ¿Piróscafo, che?

LEOP.— ¡Yá!...

LAFO.— ¿Vía Nápoles?

LEOP.— ¡Um!... América pe qui te la combrende.

LAFO.— Tiene razón. No es para todos el chiripá. Hay que ser buen jinete pa galopiar este potro.

LEOP.— Be... e mejore que me vaya. Addio maestro.

FRAN.— Addio, do Leopol...

LEOP.— (A Lafont) ¡State buono profesó!

LAFO.— (Remedándolo) Estate buono. (Se sienta al piano).

LEOP.— (Aparte. Amenazante) Mandolino mío, state cuieto. Bona sera (Mutis).

LAFO.— No hay peor bicho que el hombre cuando no sabe ganarse el puchero

(Discépolo et al. 1918: 15)

En *Stéfano* el fracaso del protagonista es total. Su discurso final en que se acompaña con la mandolina roza los límites de la locura y termina con su propia muerte. Aparte del motivo de la mandolina, Discépolo parece servirse en su grotesco del dicho italiano *Sopra la panca la capra canta, sotto la panca la capra cre-*

pa. Cuando Pastore confiesa a Stéfano que lo ha sustituido en la orquesta, lo justifica con el hecho de que Stéfano »hace la cabra«:

PASTORE.— Puede pegarme... ma el puesto suyo estaba vacante. No se lo quieren dar más ne ahora ne nunca, porque usted, maestro, hace mucho que hace la cabra.

STEFANO.— ¿Yo?...

PASTORE.— ¡Sí! ¡La cabra! No se le puede sentire tocara. No emboca una e cuando emboca trema... (Imita.) Bobobobo...

STEFANO.— ¿Yo?... (Está inmóvil, de pie, alto.)

PASTORE.— Esto é lo que me ahogaba e no quería decirle per respeto e consideracione, maestro. Sus propios amigo, la flauta, la viola e il contrabase, me aconsejaron que achetase. Igual le daban el puesto a otro que lo necesitara meno que yo... yeno de obligacione. E no es de ahora la cuestión; ya l'año pasado estuvimo a lo mismo pero se juntamo vario e le pedimo al direttore que no hiciera esta herida a un músico de su categoría. Yegamo hasta a despedirno de la orquesta... e la cosa s'arregló sin que usted supiera. Ma este año empeoró. El direttore no quiso saber nada aunque le yoramo una hora e pico a su propia casa. Por eso, maestro, en esto último tiempo ho golpeado de puerta en puerta consiguiéndole instrumentacione e copias para que se defendiese sin...

STEFANO.— ¿Yo?... ¿La cabra?...

PASTORE.— Eh, maestro, l'orquesta mata.

(Discépolo 1928: 16)

En la última escena del grotesco, Stéfano toma literal la metáfora. Su fracaso como compositor ha arruinado incluso sus capacidades de instrumentista. Se ha convertido en una »cabra« que después de su último canto va a morir en el suelo bajo la mesa:

STEFANO.— ... ([...] No puede erguir la cabeza; su peso lo tumba; cae de bruces con las rodillas en el suelo. Se hace daño, adentro. No puede sacar un pie enganchado a una pata de la mesa. Sonríe.) Yo soy una cabra... Me e e... Me e e... Uh... cuánta salsa... Cómo sube... Una cabra... Qué cosa... M'estoy muriendo... (Pone la cara en el suelo.) Me e e... (Muere.)

(Discépolo 1928: 16)

Hacia el triunfo

En *Conservatorio »La Armonía«* y en *Stéfano* el talento musical trae mala suerte. Los inmigrantes italianos San Francesco, Don Leopoldo y Stéfano fracasan a pesar de sus extraordinarias capacidades musicales. Son incapaces de adaptarse a las condiciones de la sociedad receptora e imponerse en la vida laboral y social. El tenor Bongardino en *La vida es un sainete* de Vaccarezza tampoco tiene éxito profesional. No obstante, triunfa en la vida, es decir, con astucia y coraje defiende su virilidad y aumenta en la jerarquía social del conventillo en que vive. Este éxito

tiene dos componentes: la relación con su pareja, Julieta, y la relación con sus adversarios, los criollos Marengo y Bordenave.

Su pareja Julieta pasa por su mujer hasta que al final Bongiardino aclara que no están casados. Se liga con el cantor criollo Marengo y con el tenorino Mazuchelli y se cita con ellos a espaldas de Bongiardino. Pero éste, por su parte, coquetea con la bataclana Amalia y se venga por la infidelidad de Julieta rompiendo con ella y, al final, obligándola a casarse con Marengo.

Si en el campo del amor Marengo es su adversario, en el campo de las jerarquías sociales lo es el compadrito Bordenave, que le amenaza e intimida al principio y al que se impone en la escena final quitándole su revólver. De este modo Bongiardino sustituye al compadrito en el orden social. Es él quien al final representa la autoridad cuya palabra se convierte en ley. En la constelación de personajes la pareja «amo y sirviente» encarnada por Bordenave y Marengo es reemplazada por Bongiardino y Mazuchelli:

BORDENAVE.— [...] Aquí no hay más voluntad que la de este servidor... ¿Vos me conocés, Marengo?

MARENGO.— Te conozco, Bordenave... [...]

BONGIARDINO.— Que osté repare so falta, acasándose co ella.

MARENGO.— Pero, ¿si es casada con usté?

BONGIARDINO.— No. Esas son calumnias. Yo soy soltero, solterito. Osté cargará con ella per toda la vida y ya sabrá lo que es bueno. Conque, adelante, jóveno conquistadore y hasta lo Registro Cevile no paramo. (Los lleva a los dos, amenazándolos con el revólver de proyectiles auténticos.) ¿Vos me conocés, Mazuchelli?

MAZUCHELLI.— ¡Te conozco, Bongiardino!

(Vaccarezza 1925: 20)

Lo que más importa con respecto a nuestro tema es el hecho de que su éxito no dependa de su talento musical. En la primera escena se comprueba que sus capacidades musicales son tan insignificantes como las de su adversario Marengo. A partir de este momento, la música ya no tiene importancia para la trama, aunque cuatro de los protagonistas (Bongiardino, Marengo, Paca y Mazuchelli) se ganan la vida con el canto⁷. Mientras que en el campo de la música Bongiardino hace hincapié en la superioridad de la tradición italiana y la opone a la criolla, en la vida «real» se integra perfectamente en el nuevo mundo. Adapta el lenguaje –el lunfardo– y la astucia de los locales e incluso se impone al compadrito Bordenave, cuya autoridad parece incuestionable al inicio.

No obstante, cabe la duda de que Vaccarezza presente con *La vida es un sainete* un modelo de integración a seguir. La posible identificación con el protagonista

7 En el cuadro final, la bataclana Cecilia canta el tango *Con toda el alma* (*Virgencita del talar*) con letra de Alberto Vaccarezza y música de Juan Ángel Farini.

astuto y chistoso se suspende por el carácter carnavalesco de la obra. Vaccarezza basa la comicidad de la obra en las inversiones que caracterizan al carnaval: las leyes y jerarquías de la vida real se invierten, las oposiciones se ponen boca abajo. La inversión opera por dos dimensiones: el eje hombre-mujer y el eje criollo-gringo. En el primer cuadro ambos ejes se sobreponen en el papel de Julieta. Su pareja defiende a Bongiardino, que advierte a Marengo que ella es »más hombre que osté« (Vaccarezza 1925: 4). Cuando Bongiardino los deja solos, la aparente disputa se convierte en un diálogo entre amorosos en que de nuevo Julieta domina jugando con los celos de Marengo. Un aspecto muy significativo es que el criollo Marengo para cortejar a la gringa Julieta pase del español al italiano. Es el criollo quien incluso lingüísticamente se adapta al mundo de los inmigrantes, y no viceversa.

JULIETA.— (Por foro derecha.) ¡Eh! ¡Qué es esto! Otra vece peleando. Parece mentira, *signore*. Osté se mete con él, porque es un infeliz. ¿Per qué non se mete conmigo?

MARENGO.— Vea señora, si estuviéramos solos, estoy seguro que no me diría esas cosas.

BONGIARDINO.— ¡Cobarde! ¿Tiene miedo per qué estoy yo? Pero para hacerle vere que ella es más hombre que osté, te la dejo sola... Metete con ella no más... ¡Vas a ver cómo te arregla!... (Mutis.) Metete con ella...

JULIETA.— (Al persuadirse que está sola con Marengo, adopta una actitud dramática, lo toma por un brazo y lo trae a primer término.) ¡Marengo!...

MARENGO.— (Que está en el juego.) ¿Qué arreglaste?

JULIETA.— ¡Tutto! Cuesta sera, dopo de la récita, aspétami al café. Voglio andare con te a divertirmi.

MARENGO.— ¿Y dove rimane el coso?

JULIETA.— Non priocuparte di cielo. Lei restará al Sabatino fina il giorno... Noialtri ritornaremo a le tre. ¿Me aspetarei?

MARENGO.— Te aspeteró. Ma con una condicione...

JULIETA.— Parla...

MARENGO.— Que el tenorino ese no se agregue a la partida, porque lo voy a tener que someter a una intervención quirúrgica...

JULIETA.— Te brugia la gelosía, *mascalzone*... ma adesso, fate il morto. (Vuelve BONGIARDINO; cambiando el tono y simulando un grave reproche.) ¿Ha entendido bien lo que le he dicho?

MARENGO.— Sí, señora... Pero para eso adviértale que no me ofenda primero...

JULIETA.— Aunque lo ofenda él primero, osté se va a callare la boca, porque Yo le arranco a osté todo lo pelo que tiene encima... ¿ha comprendido?...

MARENGO.— (Achicándose.) Sí, señora...

(Vaccarezza 1925: 4s)

En el cuadro final la jerarquía tradicional entre los sexos se reestablece: ahora es Bongiardino el que manda. Sin embargo, se mantiene la inversión en el eje criollo-gringo. Los criollos Bordenave y Marengo quedan vencidos.

En un segundo nivel, Vaccarezza va todavía más adelante en la deconstrucción del orden establecido. Aunque se presentan y expresan como verdaderos criollos, los apellidos de Bordenave y Marengo ponen en duda su »limpieza de sangre«. Bordenave es un apellido de origen francés mientras que Marengo es de origen genovés. El público se puede imaginar que el »cantor criollo« es hijo de inmigrantes. Eso también explicaría mejor su capacidad de expresarse en italiano cuando corteja a la pareja de Bongiardino.

El espectador queda con la duda: de un modo carnavalesco las mujeres se comportan como hombres y los hombres como mujeres, los gringos como criollos y los criollos como gringos. Pero el mundo ficticio del sainete y la vida real se separa por un Miércoles de Ceniza. Por eso el título de la obra *La vida es un sainete* no se refiere a una *mise en abîme* a la Pirandello (*Sei personaggi in cerca d'autore*). La obra no tematiza el teatro en el teatro sino más bien advierte al público de modo irónico que el mundo que le presenta el sainete dista mucho de la cotidianidad que experimentan los espectadores.

Conclusión

Hemos visto que en las tres obras la tradición musical italiana aparece como un elemento ajeno en las circunstancias de vida en el nuevo mundo. Aunque se reconozca la calidad del bel canto y la autoridad de compositores como Verdi, sin adaptarse a las circunstancias locales, la buena formación musical que poseen los protagonistas inmigrantes no les sirve para »hacerse las Américas«. El talento musical se convierte en carga, en una capacidad tan obsoleta como el dominio de un instrumento pasado de moda: la mandolina. En las dos obras *Conservatorio* »*La Armonía*« y *Stéfano* la mandolina simboliza el fracaso e incluso la muerte del protagonista. En cambio, en *La vida es un sainete* el protagonista italiano Bongiardino triunfa, pero no lo hace con su (dudoso) talento musical, sino con su capacidad de adoptar la astucia y la locuacidad de los criollos. Bongiardino no aprende un nuevo estilo de música, sino que ordena ejecutar un tango de letra y música escritas por descendientes de inmigrantes italianos. El triunfo de Bongiardino queda suspendido por el carácter carnavalesco de la obra, el de su autor como sainetero y letrista de tangos es indudable.

Bibliografía

- Blengino, Gianni (1990): *Más allá del océano. Un proyecto de identidad: Los inmigrantes italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Bibliotecas Universitarias. Centro Editor de América Latina.
- Casadevall, Domingo F. (1957): *El tema de la mala vida en el teatro nacional*. Buenos Aires: Kraft.
- Cientofante, Manuel M. (1902): *Nuevas canciones del Napolitano Cocoliche*. Buenos Aires: Biblioteca Criolla.
- Cientofante, Manuel M. (1905): *Napolitano Cocoliche*. Buenos Aires: Biblioteca Criolla.
- Collier, Simon (1986): *The Life, Music, and Times of Carlos Gardel*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Discépolo, Armando / De Rosa, Rafael / Folco, Mario (1918): *Conservatorio «La Armonía»*, en: *Escena I/13*, 5–39.
- Discépolo, Armando: «Stéfano. Grotresco en un acto y un epílogo», en: *La Escena. Revista teatral*. 7.6.1928. Año XI. N° 519.
- Engels, Kathrin (2012): *Cocoliche als Mediensprache. Die Darstellung einer Lernervarietät im Theater des Rio de la Plata-Raums*. Freiburg: Rombach.
- Kailuweit, Rolf (2007): «El contacto lingüístico italiano-español: ascenso y decadencia del «cocoliche» rioplatense», en: Trotter, David (ed.): *Actes du XXIV^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes. Aberystwyth 2004. Tome I Discours d'ouverture. Section 1: La linguistique romane et la théorie du langage. Section 2: De la philologie aux nouveaux médias: éditions de textes –linguistique de corpus– analyse informatique du langage. Section 3: Romania nova*. Tübingen: Niemeyer, 505–514.
- Marco, Susana / Posadas, Abel / Speroni, Marta / Vignolo, Griselda (1974): *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba.
- Pacheco, Carlos Mauricio (1977): «Los disfrazados», en: Laforgue, Jorge (ed.): *Teatro rioplatense (1886–1930)*. Buenos Aires: Ayacucho, 153–177.
- Ostuni, Ricardo A. (2005): *Tango. Voz cortada de organito. La inmigración italiana y su influencia*. Buenos Aires: Lumiere.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.) (1994): *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino (1790–1990)*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.) (2002): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884–1930)*. Volumen II. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Podestá, José (1930): *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: Río de la Plata.
- Sanhueza-Carvajal, María Teresa (2004): *Continuidad, transformación y cambio: el grotresco criollo de Armando Discépolo*. Buenos Aires: Nueva generación.
- Schäffauer, Markus Klaus (1999): «Un idioma del diablo»: La oralidad en el género chico criollo», en: Berg, Walter Bruno / Schäffauer, Markus Klaus (eds.): *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*. Tübingen: Narr, 137–175.

Tyler, James / Sparks, Paul (1989): *The early mandolin*. Oxford: Clarendon Press.

Vaccarezza, Alberto: »La vida es un sainete. Dos cuadros porteños«, en: *La Escena. Revista teatral*. 9.4.1925. Año VIII. N° 354.

Vitard, Daniel (1967): *El tango y su mundo*. Montevideo: Tauris.