

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1 DEL MITO A LA LITERATURA

- 1.1 EL GAUCHO MARTÍN FIERRO
- 1.2 JUAN MOREIRA Y EL TEATRO
- 1.3 JOSE PODESTÀ

CAPÍTULO 2 DE LA PAMPA A LA CIUDAD

- 2.1 EL SAINETE - CRIOLLOS, GRINGOS Y CONVENTILLOS
- 2.2 FLORENCIO SÁNCHEZ
- 2.3 ALBERTO VACCAREZZA ENTRE TEATRO Y CINE
- 2.4 LOS TANOS EN EL PRIMER CINE ARGENTINO
- 2.5 EL CINE
- 2.6 TANGO Y CINE
- 2.7 CATITA

CAPÍTULO 3 EL CINE ITALIANO SOBRE LA EMIGRACIÓN

- 3.1 PERONISMO Y NEORREALISMO
- 3.2 *EMIGRANTES* DE ALDO FABRIZI
- 3.3 *EL GAUCHO* DE DINO RISI
- 3.4 *DAGLI APPENNINI ALLE ANDE*

CAPÍTULO 4 EL INMIGRANTE EN EL CINE ARGENTINO

- 4.1 *LA NONA*
- 4.2 LAS MUJERES EN EL CINE DEL NUEVO MILENIO
- 4.3 RICARDO DARÍN

CONCLUSIONES

INTRODUCCIÓN

Decidí elegir este tema para mi tesis por varias razones; principalmente, el tema de los inmigrados en general en la sociedad actual es muy importante y delicado, merece un análisis profundo, teniendo en cuenta los distintos flujos migratorios que se han dado hasta hoy. Tuve la posibilidad de trabajar con muchos jóvenes provenientes de varios países africanos que se escaparon de guerras y dictaduras y llegaron a Italia después de un largo y peligroso viaje. Llegar a un país nuevo, sin conocer el idioma y estando acostumbrado a una cotidianidad completamente distinta es muy difícil, aún más si se enfrenta todo esto sin la familia, abandonando el hogar.

El caso italo-argentino me pareció enseguida interesante en este sentido, porque representa un caso particular. El porcentaje de habitantes italianos en Argentina es tan significativo que muchos aspectos de la argentinidad se adaptaron a las exigencias de este mestizaje cultural que se llevó adelante por más de un siglo y medio. Yo misma tuve la posibilidad, durante mi infancia, de vivir en primera persona lo que significa ser un italiano en Buenos Aires, en una época en la que esto se consideraba positivamente y la comunidad italo argentina era apreciada en todo el país; pero no siempre fue así. Las primeras generaciones que llegaron con los barcos al puerto de la capital argentina en la segunda mitad del siglo XIX no fueron recibidos bien. Tuvieron que enfrentar pobreza, dificultades en la comunicación, nostalgia de la familia, racismo y mucho más.

El cine y el teatro son formas de arte con un fuerte impacto emotivo, porque unen la fuerza visiva a la introspección psicológica de la narración, dándole la posibilidad al espectador de sentir realmente lo que le está pasando a los protagonistas de la obra. Considero muy interesante que el teatro argentino haya dedicado tanta atención a la representación de los inmigrados italianos con géneros específicos, porque esto nos permite analizar el recorrido cumplido por la población italiana dentro de la mentalidad argentina.

Mi trabajo está estructurado en cuatro capítulos. En el primero trato la actitud de la literatura argentina del siglo XIX con respecto a los flujos migratorios y el nacimiento de los circos. En el segundo estudio la relación que corre entre el teatro argentino, en

particular el sainete, y el nacimiento del cine en el país, así como la aportación italiana a este último. Decidí dedicar un capítulo, el tercero, también a la visión italiana en el cine sobre este tema, con dos películas muy significativas de grandes autores como Aldo Fabrizi y Dino Risi, porque el intercambio cultural y humano entre los dos países tuvo mucha importancia también del otro lado del océano. En el cuarto capítulo de la tesis, en cambio, decidí seleccionar algunas recientes películas argentinas que lograron hablar del tema de la inmigración de una manera que tuviera en cuenta conscientemente el dicho recorrido cultural, y que mostraran la evolución de los personajes “tanos” dentro del imaginario cinematográfico.

Especialmente interesante me parece la parte dedicada a las películas donde el tema migrante se expresa a través de una modalidad artística. En este trabajo analizo el recorrido del inmigrante italiano en Argentina, que, desde el gringo con la mona descrito por Hernández, llegó al tano manager del nuevo milenio -dueño de su propio negocio- interpretado por Ricardo Darín, de hecho un porteño auténtico. Las obras teatrales y cinematográficas que seleccioné representan algunos momentos clave de este proceso, pero me concentré mucho también sobre algunas de las razones que llevaron el pensamiento común a modificarse a lo largo del tiempo: la globalización, las guerras, las nuevas formas de arte... todos instrumentos que contribuyeron a construir un puente entre dos culturas que aún hoy sigue siendo tan significativo en la cultura argentina.

El pasar del tiempo fue un elemento fundamental para obtener un reconocimiento identitario de su dignidad intelectual y social; cine y teatro fueron sin duda un medio eficaz para representar la evolución de este personaje y de la sociedad dentro la que se movió por más de un siglo, y darla a conocer a todo el mundo como un ejemplo específico de un fenómeno universal; porque el arte y la cultura no tienen fronteras nacionales. Por suerte.

CAPÍTULO I

DEL MITO A LA LITERATURA (y viceversa)

1.1 EL GAUCHO MARTÍN FIERRO

*Allí un gringo con un órgano
Y una mona que bailaba
Haciéndonos ráir estaba
Cuando le tocó el arreo.
¡Tan grande el gringo y tan feo!¹*

El órgano, u organito, fue introducido en Argentina por los italianos y se convirtió en el instrumento principal de ejecución del tango en su versión simplificada y más común: el bandoneón²; es posible una comparación con la guitarra, de proveniencia ibérica, que más tarde será el instrumento utilizado en el *country* norteamericano. El retrato que se nos aparece, si agregamos el mono que baila, es el de un pobre mendigo. Este conjunto en este caso ejemplifica la humillación del gringo/italiano, utilizado en contraposición con la figura del gaucho, verdadero hombre de la Pampa.

*«Ma gañao con picardía»
Decía el gringo y lagrimiaba,
Mientras yo en un poncho alzaba
Todita su merchería.
quedó allí, aliviao del peso
Sollozando sin consuelo;
Había caído en el anzuelo,*

¹ José Hernández, *Martín Fierro, la Ida*, Ediciones Orbis y Editorial Origen, Barcelona 1982, pag. 146, cap. III, versos 319-324.

² En la obra de Alejandro Molinari, Roberto Martínez y Natalio Etchegaray *De Garay a Gardel. La sociedad, el hombre común y el tango*, se repercurre la historia del organito desde sus orígenes, puesto que este instrumento llegado al país hacia mediados del siglo anterior, presumiblemente desde Italia, se transformó en una presencia habitual y deseada en la ciudad y por muchos años constituyó un verdadero motivo de algarabía a su paso por las calles de Buenos Aires.

*Tal vez porque era domingo;
Y esa calidad de gringo
No tiene santo en el cielo*³.

Rechazado y escarnecido, el gringo llorón volverá unos años más tarde como verdadero representante de Argentina, con su bandoneón, su cigarro en la boca y su fedora, para ofrecerle al mundo una música y unas letras particularmente sentimentales y que, en cualquier caso, en nada se parecen al modelo de virilidad rural gaucha. Su revancha la logrará convirtiéndose para todo el mundo en el emblema de un país urbano y ya muy poco agreste.

Los dos fragmentos son ambos del *Martín Fierro*, una de las obras más significativas de la literatura argentina. Era 1872 cuando el poema de Hernández fue publicado y es necesario comprender qué tipo de mensaje quiso representar pero sobretodo por qué, contextualizándolo histórica y geográficamente.

Los gobiernos de Mitre y en particular el de Sarmiento habían llevado a cabo una política de crecimiento, por un lado cultural, promoviendo la cultura en el país, por otro demográfico, fomentando la inmigración europea⁴.

La llegada masiva de los europeos iba a significar una prevalencia de blancos en el país y un desarrollo de los centros urbanos, fundamental para la expansión de la economía. Y aunque ello se produjo efectivamente y los flujos migratorios se mantuvieron durante más de un siglo, había obviamente muchos feroces detractores.

La Pampa, vasta área rural argentina, estaba poblada sobretodo por campesinos, entre los que se distinguió principalmente la figura del Gaucho, el vaquero, considerado ya por ese entonces el símbolo del país, principalmente por lo que respecta a la virilidad y por consiguiente al poder, aunque limitado a su territorio; de hecho es un gaucho también el Martín Fierro, que idealmente personifica el honor rural contra la modernidad de la urbanización y de la industrialización de aquel entonces, y de hecho es el primer personaje literario que utiliza el “vos”⁵; por esta razón el poema tiene un

³ José Hernández, *Martín Fierro, la Ida*, Ediciones Orbis y Editorial Origen, Barcelona 1982, cap. XXIII, pag. 309, versos 5547-5556

⁴ Ángel Castellán: *Historia de la cultura occidental y de la Nación Argentina*. Cooperadora de derecho y Ciencias Sociales. Buenos Aires, 1980.

⁵ Carlos Alberto Leumann, *La creación idiomática en el Martín Fierro*. Recogido en la antología *Martín Fierro: cien años de crítica*. Buenos Aires : Plus Ultra, 1986

valor muy significativo a nivel de creación idiomática y de definición de la peculiar habla del área rioplatense.

En 1876 saldrá de Argentina el primer gran cargo de carne en conserva sudamericana; las guerras mundiales europeas ayudarán este tipo de industria y comercio a difundir y expandir. Veinte años antes el industrial Giuseppe Lancia, piamontés, había proporcionado las primeras conservas de carne al Reino de Cerdeña durante la guerra de Crimea; luego el hijo Vincenzo se dedicará a los coches; la economía de la Pampa argentina se verá afectada por esto, pero los beneficiarios, por supuesto, no serán los gauchos.

Como en cualquier fundamental obra literaria con anhelos épicos, ésta también necesitaba un antagonista que ayudara a evidenciar las virtudes del héroe protagonista. El inmigrado encajaba perfectamente como enemigo moral de este héroe que simbolizaba la tradición⁶.

Los indígenas, no muy numerosos y poco organizados, no impidieron realmente la ocupación de la Pampa por parte de los colonos ganaderos, por lo menos hasta que intervino el ejército. Servía además que el “otro” tuviera características poco honradas, distantes de las del machismo de la Pampa, y los indígenas no habrían sido adecuados para ese papel. Dos personajes compiten entonces -sin saber todavía bien lo que estaba en juego- por el rol de héroe fundador del pueblo argentino: uno es el gaucho, que representa los primeros pioneros de la colonización, sobre todo los colonos de la madre patria española; el otro es el nuevo inmigrado de Europa, por lo general italiano.

Claramente no es una operación realística colocar el primero en un ambiente rural, dedicado a la conquista de un territorio hostil, que se enfrenta con la feroz vida de la frontera, verdadero creador de la nación, y aún menos el otro, un pordiosero sin una

⁶ Giovanni Meo Zilio en su artículo en Biblioteca Cervantes Virtual *Nacionalismo gauchesco ante el inmigrado italiano: el anti-italianismo del gaucho Martín Fierro (Causas socioculturales y modalidades estilísticas)* analiza los aspectos del nacionalismo gauchesco, no tanto en el sentido patriótico -puesto que, por el contrario, el gaucho hernandiano tiene una actitud resentida y protestataria hacia su propia patria, la «Provincia», como él llama a la Argentina de entonces- cuanto en el sentido de cierto orgullo de su propia raza (de autóctono, descendiente de españoles) más que de su propia nación; orgullo de su propia tierra, sus tradiciones, sus costumbres, su tipo de vida y de trabajo en la pampa dentro de la así llamada civilización del caballo y del ganado; y, por consiguiente, cierto desprecio por todo lo que sea ajeno. Según él, la tipología del italiano presentado por Hernández en el poema corresponde a una faceta parcial, en parte real, en parte caricatural, de la inmigración peninsular en aquella época: la de cierto tipo de pobres italianos meridionales, llamados genérica e impropriamente napolitanos, los que llegaban al Plata «col sacco sulle spalle», sin oficio ni profesión, a menudo analfabetos e incapaces de asimilar el idioma.

real función social; pero la retórica del mito nos impone, al final, la caricaturización de los estereotipos. La confrontación tiene lugar en el hogar del gaucho, la Pampa, y no caben dudas sobre quién ganará el desafío en esta ocasión.

Ambos personajes figurarán en el museo del folklore: las imágenes grotescas de la vida gaucha de Molina Campos⁷ con los calendarios *Alpargatas*, o los hábiles jinetes de las ferias de provincia, con sus sombreros, los caballos, los rebaños de vacas; de la misma forma los sentimentales y nostálgicos personajes del tango, apoyados de noche a una farola en la periferia, llorando sus penas de amor y su inconsolable añoranza.

Pero la verdadera disputa es entre el campo y la ciudad, entre el mundo rural, ya destinado a ser marginalizado política y socialmente, y la vida urbana con su imparable expansión. El crecimiento de las ciudades hacía resultar obsoleta y anticuada la vida del campo, entre otras cosas también gracias al enriquecimiento cultural derivado de la inmigración.

Cientos de miles de personas llegaron a la zona del Río de la Plata a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y se asentaron allí⁸. El flujo más relevante estaba compuesto por gente pobre en busca de mejor suerte en el Nuevo mundo y en su mayoría procedían de Italia. Empezaron cumpliendo tareas funcionales para el desarrollo de la ciudad. Llegaron por ejemplo muchos artesanos y comerciantes quienes, impulsados por la creciente industrialización europea y por los consecuentes drásticos cambios sociales, encontraron en esta nueva tierra la oportunidad para volver a empezar sus vidas.

Atraídos por el espejismo de la distribución de tierras vírgenes, una inmensa masa de campesinos europeos expulsados de la producción se volcó sobre la otra orilla del océano. El espejismo para muchos se quedó en mera ilusión. Otra importante parte de inmigrados italianos se asentó en los puertos de desembarco y se dedicó a una variedad de trabajos humilde pero fundamentales, incorporándose a la naciente y creciente red social urbana. Tal vez juntándose con los bandos de la delincuencia, allí donde se formaba el caldo de cultivo del tango.

⁷ Florencio Molina Campos (Buenos Aires, 21 de agosto de 1891 – Ib., 16 de noviembre de 1959) fue un dibujante y pintor argentino, conocido por sus típicos dibujos costumbristas de la pampa de su país.

⁸ Datos del Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos

Los hombres políticos, los terratenientes, las jerarquías militares, los que empujarán Martín Fierro a hacerse bandido en realidad son casi todos españoles. El capitalismo auténtico todavía no se había implantado y el camino no iba a ser muy rápido en América Latina, que finalmente nunca verá una verdadera clase capitalista autóctona.

Los mitos de fundación siempre fueron un paso clave para la construcción de una identidad nacional y, en el caso de las naciones más jóvenes, este camino tiene que ser terminantemente fundado por símbolos fuertes que puedan representar el territorio y su cultura, tal vez saqueando sin demasiadas distinciones el ancho depósito de estereotipos y prejuicios raciales ya presentes en la cultura popular.

En América del norte, en la época de Martín Fierro, ya se había acabado la guerra civil; el norte la había ganado hacía 7 años. La sociedad norteamericana crecía y se desarrollaba en altura en Nueva York y Chicago y en ancho hacia el oeste, con hombres diferentes pero con los mismos capitales y dos distintos tipos de brutalidad.

La expansión hacia oeste de la Argentina, no acaso bautizada oficialmente “conquista del desierto”⁹, iba a tener un escasísimo impacto sobre el desarrollo económico del país, ni tampoco cumplirá con la tarea de limpieza étnica, de todas formas no tan impactante en aquel entonces. Martín Fierro incluso acabará aliándose con los mapuches (al final de *La Ida*), dejando a salvo de alguna forma la conciencia limpia de los argentinos de hoy en día.

Ya es legítimo hacer una comparación entre Estados Unidos y Argentina para este proceso, con muchos puntos de contacto entre los dos casos. Ante todo, la guerra de independencia argentina se desarrolló unos treinta años después de terminar la norteamericana y en ella se inspiró. Las dos pasaron por una campaña de exterminio de los indígenas con el objetivo de apoderarse de sus tierras y también, con ellas, borrar las tradiciones; hace falta, sin embargo, evidenciar grandes diferencias: en EEUU el papel del *cowboy* estaba involucrado y era personalmente cómplice con la guerra en contra de los pieles rojas y se transformó en el personaje emblema de la mitología norteamericana.

⁹ Edgardo Garbulsky, *La antropología argentina en su historia y perspectivas: el tratamiento de la diversidad, desde la negación/omisión a la opción emancipadora*. Colegio de Antropólogos de Chile. Santiago de Chile, 2003

Justamente con ese brutal avance hacia el Pacífico en América del norte se ha construido un mito, todavía de alguna forma vigente, mientras que en Argentina se prefiere no recordar al General Roca con demasiados particulares. Va a ser el cine el que dibujará con todo detalle los héroes arquetípicos de la conquista del *west*, el cine argentino rescatará, al contrario, el “gringo con un órgano y la mona, transformándolo en su héroe irónico y perdedor, a la italiana, el hombre del tango. Puede parecer raro cómo al final van a ser los italianos de la madre patria quienes se adueñarán del mito del *west*, aunque sin que casi hubiesen connacionales en aquellos lugares y en aquel entonces, agregando algo de irónico y crítico, pero en la sustancia conservando el perfil heroico.

Acaba con ser una maliciosa venganza de la historia el hecho de que hoy en día sean los mismos argentinos, por todo el subcontinente, quienes han conseguido el apodo de gringos, por la etnia prevalentemente caucásica¹⁰, cómo los norteamericanos: los que no conocen la dura vida, no hombres de verdad si no endebles señoritos a quien tomar el pelo. Los inmigrados de Europa han salido del escenario en este tipo de acoso. Los argentinos conocen la sutil diferencia entre un gringo americano y un gringo europeo: odian al yanqui, como cualquiera a estas latitudes, y se reflejan, por lo menos los porteños, en el francés que presume por su historia¹¹.

Aunque su destino ya se encuentre trazado, la figura del héroe rural va a sobrevivir en el imaginario mítico del país, al norte y menos fuerte al sur, como conquistador de la tierra y fundador de una nueva ética y de la nueva ley. Así llega a lo largo del tiempo hasta nosotros, más aún donde los medios marginales de la sociedad, en los arrabales y en el campo, los lugares olvidados por el poder burgués asentado en las ciudades.

La intolerancia hacia el poder central, sus leyes y la forma de cumplirlas sigue siendo el *leit motiv* de mucha propaganda por los movimientos antisistema; el hombre de acción que por fin va a moldear una nueva ley “natural” y a cumplirla a pie de letra es

¹⁰ En Honduras, Paraguay, Perú y la República Dominicana, la palabra se usa mayoritariamente para referirse a una persona de rasgos caucásicos (blancos, rubios, etc.), por lo general de origen estadounidense o europeo. Puede tener tanto connotaciones negativas o positivas, así como neutrales, dependiendo del contexto.

¹¹ “Gringo” en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Vol. III, Joan Corominas, José A. Pascual, Editorial Gredos, Madrid, 1989

a menudo representado por los ancestros fundadores míticos, un disfraz de lugares comunes en tierras de pioneros, incluyendo sus herramientas retóricas: cartucheras, brutalidad simplificadora, una carga de rencores antiguos, prejuicios raciales bien arraigados. A esta máscara se le encarga el papel de vengar las supuestas injusticias padecidas por los pioneros inmerecidamente olvidados. La provincia cíclicamente se toma su revancha sobre la ciudad que nunca se la ha tomada en serio.

El único, auténtico gaucho redentor que haya llegado en armas a la Capital, en la turbulenta historia de América Latina, ha sido Pancho Villa en México, a la Casa Rosada llegarán otros personajes, con otras armas y otros asuntos pendientes. Para lo de arreglar injusticias fue, es y siempre será otro asunto. En la Argentina no será el gaucho quién conseguirá nuevos territorios, ni tampoco quien logrará llevar a cabo la limpieza étnica; eso quedará totalmente a cargo de la armada.

El mito de la expansión al occidente sigue vigente hoy todavía, gracias también a la producción masiva de películas western que, desde los primeros años del siglo XX inundaron la cultura popular, impregnadas por propaganda política y celebración del hombre fuerte y valiente, el hombre de acción, el self-made-man; mito exportado también en Europa (por ejemplo con el circo de Buffalo Bill)¹², así que hasta en Italia, en particular después de la segunda guerra mundial, este tema ha sido tratado con abundancia - con referencia a Tex Willer¹³ o a las obras maestras de Sergio Leone¹⁴, los llamados spaghetti western - y tuvo un grandísimo éxito, pese a la distancia cultural y de tradiciones.

¹²Don Russell, *The Lives and Legends of Buffalo Bill*. p. 469. Oklahoma: University of Oklahoma Press. 1979

¹³ *Tex* es una historieta italiana de culto, creada en 1948 por el guionista Gian Luigi Bonelli y el dibujante Aurelio Galleppini, en arte Galep. Está editado por la casa Sergio Bonelli Editore, siendo el primer auténtico éxito de la editorial milanés. Aún hoy, es la historieta más duradera, vendida y popular en Italia. Las historias, ambientadas en el Viejo Oeste de la segunda mitad del siglo XIX, tratan de las aventuras de Tex Willer, ranger de Texas, agente indio y jefe blanco de los Navajos. Duro, irónico, antirracista, de carácter anárquico y libertario, es un tirador infalible y enemigo de las injusticias.

¹⁴ *La Trilogía del dólar*, de Sergio Leone, fueron las tres primeras películas del género western, aunque por tener origen eminentemente italiano sufrieron la subclasificación dentro del género spaghetti western. Las tres películas perfilaron este subgénero tan utilizado en las décadas de 1960 y 1970. Las tres películas giran alrededor del personaje interpretado por Clint Eastwood, algunas veces conocido como Blondie (Rubio), o Manco, pero, en general, carente de nombre. Con él se dibuja el prototipo de hombre sin nombre: el mismo poncho, la misma ropa, el mismo sombrero, el mismo semblante.

Los gauchos, al contrario, no tenían la misma actitud hacia sus propios indígenas; al respecto miramos dos características fundamentales del protagonista descrito por Hernández, ambas en *La Ida* -primera parte del poema- y ambas fundamentales para entender como su visión política vaya evolucionando de la primera a la segunda parte -*La vuelta*-: mientras en *La Ida* es un desertor de la guerra en la cual lo habían reclutado a la fuerza, volviéndose bandido y toma la decisión de mudarse con los Mapuches, convencido de que la convivencia con los salvajes sea la elección correcta, como rechazo a la civilización representada por la ciudad, en la segunda parte cambia hacia una revaloración de la sociedad moderna, así que decide acercarse a la vida urbana.

Estas dos elecciones emblemáticas en su historia simbolizan el rechazo al poder, a los políticos que, al contrario de los verdaderos hombres de la Pampa, toman decisiones al amparo de sus propios privilegios. Una de estas decisiones fue justamente el fomento de la inmigración, algo que para el gaucho suponía el deterioro de las tradiciones rurales, lo que representaba su contexto de referencia; por eso los gringos son dibujados inevitablemente como personajes negativos, dignos de desprecio.

El héroe ancestral que aquí se describe tiene posiblemente más cosas en común con un bandido que con un cowboy: la insumisión es una toma de posición firme en favor de una ética tradicional contrapuesta a la ley oficial, casi como el bandido maremmano Tiburzi¹⁵ (coevo de Hernández) que vivió su vida prófugo en el bosque rechazando a los poderosos y protegiendo a la pobre gente -así se suele contar su historia- de una política injusta; son muchas las leyendas a su alrededor y su mito sigue todavía vigente.

En el Martín Fierro se ve claro como el enfoque del personaje (y de su autor) acerca de la cuestión de la inmigración estaba limitado, siendo que, aunque los italianos (siempre y solamente denominados gringos en el poema) estuviesen cumpliendo un papel importante en las ciudades, ni siquiera se consideraron los millares de personas trabajando en el campo, más involucrados en realidad con la agricultura que con la ganadería, posiblemente porque así iba a caer de alguna forma la función del

¹⁵ Domenico Tiburzi fue el más famoso brigante de Maremma, se volvió una leyenda entre los habitantes de la provincia de Grosseto. Representa un ejemplo de criminalidad nacida como respuesta a las injusticias de la sociedad. De los grandes propietarios pretendía la "tassa del brigantaggio" y en cambio garantía protección a los mismos propietarios. Se convirtió en un héroe popular, el brigante bueno. El distinguía bien la ley de la justicia y él mismo se había nombrado protector de la justicia incluso contra la ley del estado.

estereotipo que tenía el propósito de menospreciarlos; el gringo tenía que ser descrito como lo más lejano posible del gaucho, lo contrario.

Por supuesto, y como se puede deducir de ambos extractos iniciales, la estigmatización y el menosprecio de la virilidad eran características básicas para construir estereotipos bastante fuertes para colocar como fundamento del racismo; de hecho el gringo es representado como cobarde y llorón, mientras que el héroe es idealizado como ejemplo de virilidad y fuerza:

*Entre cuatro bayonetas
Me tendieron en el suelo [...]
De las manos y las patas
Me ataron cuatro cinchones;
Les aguanté los tirones
Sin que ni un ¡ay! se me oyera¹⁶.*

Otra característica puesta de relieve con miras a denigrar a los italianos es desde luego el idioma; las dificultades en la comunicación resultan todas atribuidas a la escasa cultura de los inmigrados, juzgados ignorantes y ridículos en su habla. Enfocar en las diferencias lingüísticas resulta ser la forma más sencilla para crear muros, siendo que la xenofobia es fomentada por todo lo que resulta distinto, especialmente lo que se nota a simple vista o, a este respecto, a simple oído. El idioma italiano tiene mucho en común con el castellano y permite comunicar sin necesariamente tener mucha experiencia en el otro idioma; por eso pasaba que a menudo se aprendieran solamente las palabras clave o las frases más comunes y todo lo demás quedase para la simple intuición interlingüística.

*Cuando me vido acercar:
-«quen vívore?» -preguntó;
-«que víboras» -dije yo:
-«Haga arto!» -me pegó el grito,*

¹⁶ José Hernández, *Martín Fierro, la Ida*, Ediciones Orbis y Editorial Origen, Barcelona 1982, vv 877-882

*Y yo dije despacito;
-«Más lagarto serás vos»¹⁷.*

Cabe señalar nuevamente cómo Hernández por primera vez en una obra literaria utiliza el voseo. Por supuesto la novedad fue muy criticada por los puristas; sin éxito: el “vos” sigue siendo el rasgo más llamativo para diferenciar el Castellano de la zona del Plata de todo otro Castellano hablado en el mundo hispánico.

Estos malentendidos se alimentan de múltiples “qui pro quo” y tienen doble papel, cómico y caricaturesco. Con cierta frecuencia se puede encontrar esta estrategia en la propaganda callejera de las derechas xenófobas, pues el objetivo final termina con ser simplemente la creación de una lejanía humana.

Establecer, por medio de estereotipos, una máscara ayuda para sentirse superiores y desprestigiar la categoría de personas tratada. “Vu’ cumprà”, término italiano a lo mejor tolerante -al menos hasta cuando el simple odio acabó con prevalecer- llegado a designar a todos los vendedores de calle extranjeros, puede resultar un buen ejemplo.

En la Argentina se produjo, por un proceso similar, un neologismo justo en ese entonces, cocoliche, para matizar de forma genérica, a semejanza del $\beta\acute{\alpha}\rho\beta\alpha\rho\omicron\varsigma$ griego, la forma de hablar de los italianos, una mezcla chapucera de su idioma nativo y de castellano. Por supuesto esta burda generalización no tenía en la menor consideración las grandes diferencias entre los dialectos de los inmigrados.

El Martín Fierro, debido a sus reducidas perspectivas, mira a todos los inmigrados sin diferenciar, y a todos otorga menosprecio de forma indistinta.

*Era un gringo tan bozal,
que nada se le entendía.
Quién sabe ande sería!
tal vez no juera cristiano
pues lo único que decía*

¹⁷ José Hernández, *Martín Fierro, la Ida*, Ediciones Orbis y Editorial Origen, Barcelona 1982, vv. 859-864

*es que era papolitano.*¹⁸

“Papolitano” quiere ser un apodo no muy cariñoso para decir napolitano, con clara propósito despectivo: acaba de calificarle de ignorante, llega hasta dudar de su cristiandad, es decir al fin y al cabo de su humanidad. Con el paso del tiempo será abreviado en “tano”, todavía en uso hoy en día para calificar a los italianos de Argentina, pero restándole la función denigratoria, sino más bien amable; al revés “gallego” por español acaba con tener un sentido irrisorio.

Hace falta a esta altura no dejarse arrastrar por el entusiasmo difamatorio de Hernández y acordarse de que de los barcos procedentes de Europa no bajaron a los muelles de Buenos Aires solamente pobres, desamparados e ingenuos emigrantes sin oficio ni beneficio, ni menos aún cultura, sino también emprendedores con sus propios capitales, su *know how* y modernas maquinarias industriales, profesionales con buena formación europea, prófugos políticos cultos, artistas y gente del espectáculo.

1.2 JUAN MOREIRA

La construcción de un mito alrededor del personaje del gaucho se convirtió en uno de los símbolos de la cultura argentina, así como pasó en EEUU con el cow boy. Estas estrategias eran utilizadas para darle fuerza al sentimiento nacionalista en un país joven todavía en busca de una identidad postcolonial; la tarea era de toda forma ardua, pues las múltiples oleadas de inmigración habían sido, aquí como en cada uno de los países del nuevo continente, una componente esencial para el desarrollo de naciones y culturas.

Otra famosa obra literaria argentina, fundamentada en la historia verdadera de un gaucho de la Pampa, el *Juan Moreira*¹⁹, tiene algo bastante llamativo con respecto a mis argumentos: una compañía de italianos, la familia Carlo leyó la trama, encargó al

¹⁸ José Hernández, *Martín Fierro, la Vuelta*, Ediciones Orbis y Editorial Origen, Barcelona 1982 vv. 142-147

¹⁹ Fue un gaucho argentino, y un personaje histórico que ha sobrevivido en el folclore popular de su país, adquiriendo su vida ribetes casi legendarios. Nació en el partido bonaerense de San José de Flores (hoy barrio porteño de Flores) y vivió desde niño en el de La Matanza. Su vida estuvo llena de injusticias y se la ha considerado como representativa de las sufridas por el gaucho argentino, injusticias que lo llevarían a trabarse en combate numerosas veces y ser perseguido por la policía hasta hallar la muerte en abril de 1874 en Lobos.

propio autor, Eduardo Gutiérrez una versión teatral y la puso en el escenario; los Carlo eligieron estrenar este drama gauchesco debido al gran éxito del Martín Fierro.

No obstante hubiera dado su consentimiento a esta transposición, se demostró firmemente contrario al hecho que el protagonista pudiera ser interpretado por un italiano porque dudaba que un inmigrado pudiera ser capaz de expresar plenamente las habilidades del gaucho, la personificación del espíritu nacional. El personaje fue asignado a José Podestá, quien provenía de una familia genovesa que se había vuelto famosa en Argentina con su circo. Él mismo se ocupó de escribir el guión, trabajando en los diálogos; gracias a su trabajo se dio vida a un nuevo género: el teatro gauchesco.

Estas representaciones teatrales tuvieron un fuerte impacto sobre la población y considerando el público al que estaba dirigido no puede sorprender: los que vivían en la Pampa eran muy a menudo iletrados, o con una educación manifiestamente deficitaria, y un texto escrito no habría sido la forma mejor para crear un vínculo con ellos.²⁰

Durante el siglo XX, desde que nació el cine, Estados Unidos han utilizado este medio para promover y exaltar el *Cowboy* como ejemplo de héroe americano, y esto claramente contribuyó al nacimiento de un mito. La intención de teatro gauchesco, tan aceptado por el público, era justamente esa: aprovechar plenamente un medio de difusión que lograra entretener y al mismo tiempo construir un punto de referencia para la cultura de país.

El gaucho víctima de injusticias es un personaje en el que el público se identifica y con el que empatiza con facilidad, aun por lo que concierne el odio contra sus rivales; entre estos uno de los más significativos es Sardetti, el comerciante genovés, a quien se deben, según el autor, todas las desgracias del héroe y por tanto constituye un rol más importante del "gringo" que encontramos en el Martín Fierro de Hernández, que había sido utilizado únicamente como pretexto denigratorio.

La cobardía, la falta de honradez, la ignorancia... son todas características atribuidas al "otro" en cualquier política xenófoba, por lo tanto no es difícil entender por

²⁰ Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires: Galerna UBA, 2002, p.19. Otra información importante al respecto es la siguiente: "Queremos comenzar deteniéndonos en el fenómeno Juan Moreira, a quien la mayoría de los críticos y ensayistas que han estudiado la historia de la escena de Argentina y Uruguay atribuyen, de la mismamaneira que Vicente Rossi, la función de piedra fundamental de nuestro teatro" en Juan Carlos Legido, *El teatro Uruguayo, De Juan Moreira a los independientes 1886-1967*, Montevideo: Ediciones Taurus, 1968, p.9.

qué esta estrategia ha funcionado en aquel contexto cultural, así como en muchos otros, incluida Europa al día de hoy. Nos encontramos así con la figura de “nuevo bárbaro”, el extranjero, cuya presencia intensifica el injustificado miedo de la disgregación de la sociedad al perder esta sus referentes tradicionales.

Este tipo de mentalidad fue la misma que generó la imagen del inmigrante portador de enfermedades y degrado que encontramos en la tradición de la novela naturalista latinoamericana de finales del s. XIX y principios de XX. En contraposición a este peligro, se fortaleció la idea de una identidad autóctona que tuviera el gaucho como símbolo, sinónimo de nacionalismo y pureza étnica, al contrario del gringo, es decir “lo que es realmente argentino”²¹.

1.3 JOSÉ PODESTÁ

Cuarto hijo de una familia de inmigrados genoveses, José Podestà²² fue quien tuvo la idea de fundar una compañía de circo, porque había quedado fascinado por las que había conocido y que estaban teniendo mucho éxito en Argentina desde hacía varios años. Desde el primer momento había demostrado ser un gran trapeceista y tener una muy buena predisposición a estar sobre un escenario, su verdadero éxito llegó gracias a

²¹ Regazzoni en su ensayo “*Presencia italiana en el teatro rioplatense: acerca de 'Juan Moreira'*” destaca que el texto en cuestión pone en escena un conflicto social extraestético causado, por un lado, por el problema de la inserción del inmigrante italiano y, por otro, por la exigencia de reflejar la imagen positiva de la nación a través del personaje del gaucho, portador de sanos valores, de signo contrario a los presentados por el Facundo de Sarmiento. Asimismo la élite criolla se siente amenazada por la llegada masiva de inmigrantes y en un primer momento se opone a su inserción, contribuyendo a la creación de un conflicto entre lo que se considera el elemento tradicional y el elemento nuevo. Aparece así la figura del “nuevo bárbaro”, el extranjero, cuya presencia refuerza el miedo al fantasma de la disgregación de una sociedad que pierde sus referentes tradicionales. Está relacionada con esta idea la imagen del inmigrante portador de enfermedades y de degradación que se encuentra en la tradición de la novela naturalista latinoamericana de finales del siglo XIX y principios del XX. En contraposición a este peligro, se refuerza la idea de una identidad autóctona que ve en el gaucho la figura símbolo, sinónimo de nacionalidad, contrapuesta al gringo; por ello, el gaucho viene a ser lo auténticamente argentino en oposición al gringo “nuevo bárbaro”. El éxito, primero de la pantomima y después del drama, de Juan Moreira se debe también al hecho de que responde a los valores nacionales que se establecen en respuesta a la llegada de los numerosos inmigrantes. Por ello, Juan Moreira pasa de texto popular a espectáculo de gran éxito gracias a los valores que es capaz de transmitir .

En http://venus.unive.it/imla/SITOSP/Testi_EMHM_SP/Regazzoni.html

²² Creó el legendario payaso Pepino el 88 y Juan Moreira, entre otros personajes. Se considera que los Hermanos Podestá marcan el nacimiento del circo criollo y se les atribuye la difusión del baile Pericón.

la creación de su primer famoso personaje cómico: Pepino del 88. Decidió llamarlo así una italianización de nombre Pepe, y fueron justamente las escenas en las que cumplía imitaciones del habla de los italianos los *sketch* que mayormente lo caracterizaron.

Este primer experimento fue acogido con mucho favor por el público, precisamente en la época en la que la compañía de los Podestá se había vuelto muy famosa gracias a las representaciones teatrales gauchescas, entre las cuales tuvo más notoriedad la de Juan Moreira, irremediamente ligado en el imaginario colectivo a esta familia, que paradójicamente pertenecía a la categoría de los gringos, despreciada en la literatura gauchesca.

El siguiente paso, por supuesto, fue la creación de una máscara específica que representara en particular el habla de los italianos que vivían en la Argentina. Podestá cuenta que la inspiración le vino del colega cómico Petray, quien tenía una gran habilidad en imitar las hablas curiosas y divertidas que oía. El término “cocoliche”, al que hoy estamos acostumbrados, fue utilizado inicialmente para definir una persona y solo a continuación un idioma pidgin desarrollado por los italianos que se habían establecido en el país; tuvo origen del nombre de un actor de esa misma compañía y supuestamente se llamaba Antonio Cuccolicchio, un inmigrante proveniente de Calabria del que todos solían burlarse por su manera de hablar muy incorrecta y por su actitud, dado que con presunción intentaba torpemente pasar por argentino puro.

La anécdota sobre la origen de cocoliche cuenta que Petray se había presentado a la fiesta de campo para el Juan Moreira montado a caballo y diciendo: “Venguedede la Petagoña co este parejiere macanuto, amique! Ma quiame Franchisque Cocoliche, e songo cregollo gasta lo güese de la taba e la canilla de lo caracuse, amique, afficate la parata²³...”

Desde entonces este término entró a formar parte del lenguaje habitual y los criollos se acostumbraron muy rápidamente a reconocer las características de esta categoría específica. Pero el cocoliche representó también algo más: la mezcla efectiva entre el italiano dialectal, la jerga gauchesca de la Pampa y el castellano de la ciudad, con

²³ José J. Podestá; Osvaldo Pellettieri *Medio siglo de farándula: memorias de José J. Podestá*, Instituto Nacional del Teatro, Galerna, Buenos Aires 2003

Osvaldo Pellettieri *De Eduardo De Filippo a Tita Merello*, Galerna, Buenos Aires 2003

una serie de confusiones semánticas y con la incorporación de la patética obsesión de ser asimilado a toda costa al criollo.

CAPÍTULO II

2.1 EL SAINETE (CRIOLLOS, GRINGOS Y CONVENTILLOS)

*“Poca cosa :
Un patio de conventiyo,
un italiano encargado,
un yoyega retobado,
una percanta, un vivillo.
Dos malevos de cuchillo,
un chamuyo, una pasión,
choques, celos, discusión,
desafío, puñalada,
aspamento, disparada
auxilio, cana y telón.
Y debajo de todo eso,
tan sencillo al parecer,
debe el sainete tener prolífico
rellenando su armazón
la humanidad, la emoción,
la alegría, los donaires
y el color de Buenos Aires
metido en el corazón.”²⁴*

Dentro de los espectáculos de circo nació hacia el final del siglo XX el género menor del “sainete criollo”, derivado del sainete español, caracterizado por breves escenas cómicas cumplidas por un payaso que tenían como ambientación principal los conventillos. Los conventillos eran viviendas urbanas colectivas y eran los lugares

²⁴ En “La comparsa se despide”, escrita en el 1932, el autor pone en boca de uno de sus personajes, Serpentina, una descripción del espíritu y de la estructura típica del sainete.

donde los inmigrados se establecían una vez llegados a Argentina, donde formaban las familias y creaban su pequeño microcosmos.

En su interior vivían principalmente italianos y españoles, que se convertirían, en una versión muy estereotipada y caricaturizada, en máscaras cómicas muy funcionales para aquel tipo de representación. Los estereotipos lingüísticos y culturales exacerbados en las décadas precedentes por parte de las compañías teatrales y el éxito que aquel tipo de comicidad tenía entre el público evidenció cómo era posible dedicarle un género teatral autónomo. Este fue el origen de la máscara del cocoliche, sumamente eficaz, destinada a ser elaborada cada vez más en los años siguientes.

En la fase inicial de la cultura colonial española el elemento racial era fundamental para identificar las funciones, las posiciones sociales y la pertenencia a la casta de la población; de esta clasificación dependía la posibilidad de acceder a papeles más o menos importantes jerárquicamente en el campo de la administración, en el mundo eclesiástico y más en general la posibilidad de obtener un trabajo, un cargo político y de formar parte de los gremios²⁵.

La clasificación racial era excesivamente rígida, de forma casi ridícula, y llegó a denominar oficialmente todo tipo de cruce entre razas, generando decenas de categorías. Para entender a qué nivel se había llegado en esta obsesión hay que considerar que la última de estas categorías -el cruce entre un “no-te-entiendo” y una “india”- fue bautizado “torna atrás”²⁶.

El “criollo”, nacido en la colonia, por el contrario, tenía que demostrar la pureza de su sangre para poderse definir de aquella forma, y eso significaba que sus cuatro abuelos tenían que ser necesariamente europeos blancos, que en esa época significaba casi solo españoles. El que lo lograba, disfrutaba del derecho del *Ius Soli* que, como en los demás territorios de las colonias americanas, fue la condición fundamental para la formación de la clase dirigente sobre una base étnica, disposición jurídica indispensable para la futura asimilación de quien se había efectivamente establecido en el territorio, incluidos los últimos inmigrados²⁷.

²⁵ Para profundizar: Ángel Rama: *Los gauchipolíticos rioplatenses*, capítulo n.º 152. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1982

²⁶ http://www.learner.org/courses/globalart/assets/non_flash_796/work_085.jpg

²⁷ Ángel Rama: *Los gauchipolíticos rioplatenses*, capítulo n.º 152. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1982

La estratificación progresiva de los flujos migratorios del siglo XIX impuso la necesidad de absorber de manera un poco más flexible a los nuevos llegados, para evitar que se homologarían o se aliarán con los descendientes de indios y esclavos. Después que cuatro o cinco generaciones se habían sucedidas desde la fundación de la colonia se volvió impracticable tanto rigor y vino a crearse la necesidad de simplificar las categorías raciales.

Es preciso hacer una consideración sobre el hecho que en pleno s. XX, para celebrar el descubrimiento/conquista de América, tuvieron la brillante idea de denominar el 12 de octubre “Día de la raza”. Esta idea, de hecho no muy buena, tuvo en cambio mucho éxito y no obstante se haya intentado más recientemente dar un nombre más políticamente correcto a esta fecha²⁸- Día del encuentro de dos mundos (Chile), Día del respeto a la diversidad cultural (Perù y Argentina), Día de la resistencia indígena (Nicaragua, Venezuela), por nombrar algunos patéticos intentos - se sigue utilizando comúnmente “Día de la Raza” mientras, por ejemplo en EEUU lo llaman “Columbus Day”.

En todo caso lo que de hecho queda claro es que quien es festejado es Cristóbal Colón, pionero de los colonizadores. Con respecto a este tema es importante evidenciar cuanto últimamente los racismos entre las diferentes proveniencias europeas se hayan atenuado, mientras quedan bien vigentes aquellos relativos a los indígenas y a los esclavos.

Originariamente la definición de “gringo” se refería en América Latina solamente al aspecto lingüístico y concernía todos aquellos que no hablaban español, en particular los anglófonos (posiblemente rubios) que por aquel entonces representaban los otros colonizadores. Con el pasar del tiempo la presencia en sudamérica de noreuropeos quedó siempre algo marginal y se empezó a usar el termino “gringo” para definir a los que hablaban los que hablaban otras lenguas, como el italiano; esto con excepción de México donde por razones de proximidad geográfica la palabra tenía mayor consistencia y estaba cargada de hostilidad y desprecio, que reservaban a los vecinos Estados Unidos, donde el componente anglosajón era mucho más significativo.

Los criollos originalmente cubrían los papeles más importantes dentro de la

²⁸ El Día de la Raza se celebra el 12 de octubre en la mayor parte de Hispanoamérica, en España y en Estados Unidos entre otros países. Aunque el nombre «Día de la Raza» es el más popular en la actualidad, el nombre oficial suele variar de un país a otro.
DECRETO 1584/10 Feriados en Argentina

jerarquía social, aunque esta condición se fue transformando de forma bastante rápida junto con las transformaciones y las diferentes estratificaciones en la sociedad y en el comercio. El ascenso social condujo al mismo tiempo arriba gente que hasta aquel momento no había podido ascender por falta de títulos raciales, considerados durante mucho tiempo prerrogativa indispensable, y abajo muchos criollos para los que el privilegio de la sangre pura empezó a no ser suficiente y se encontraron en el fondo junto con todos los demás.

Fue así como en las ciudades (sobre todo en Buenos Aires) nacieron estos lugares “promiscuos” donde compartían su existencia personas aunadas únicamente por la condición económica: los conventillos²⁹, que precisamente gracias a esa promiscuidad se convirtieron en la ambientación ideal predilecta para quien quisiera ilustrar esta nueva sociedad en gestación y que acabó siendo representada en el género teatral del sainete, metáfora del melting pot de la nueva cultura porteña.

Los conventillos eran en realidad viejos edificios, entre ellos las antiguas viviendas coloniales, que habían sido abandonados y reutilizados para este fin. Aunque estuvieran casi siempre en condiciones precarias acogían a varias personas y era posible encontrar gente de diferentes orígenes: además de los italianos y españoles, había varios otros árabes o europeos, en mayoría turcos, y, como ya dije, también argentinos criollos de clase social baja.

El espacio más utilizado en el sainete era el patio, en cuanto espacio común entre los varios inquilinos, donde tenían lugar muy a menudo escenas cómicas basadas en las incomprensiones entre lenguas diferentes, derivadas de pequeños conflictos interculturales. Por esta particular característica típicamente porteña el sainete criollo

²⁹ Eran estructuras improvisadas (por la gran inmigración). En general, había un patio central alrededor del cual se levantaba una doble fila de habitaciones en la planta baja y en uno o dos pisos superiores. Cada habitación estaba conectada con el patio central por una puerta, podían o no tener ventanas, y esto no permitía la entrada de luz. En las habitaciones vivían una familia o, hasta 2 familias en un solo ambiente separado por una cortina; este hacinamiento facilitó la difusión de epidemias como la de la fiebre amarilla en 1871. Los baños eran escasos, como las canillas para proveerse de agua potable, la cual no estuvo disponible hasta 1880. Las construcciones estaban hechas de madera y chapas onduladas por lo que los incendios eran fáciles de generar y propagar. Las construcciones también eran espontáneas (lo que significaba que si se necesitaba colocar una puerta o ventana se la colocaba). Algunos barrios aledaños al río, como el de La Boca, estaban contruidos sobre pilotes de madera para evitar inundaciones y la pintura característica que tenían eran sobrantes de pintura del calafateado de los barcos.

se distinguió del sainete español, agregando además temáticas sentimentales y a veces dramáticas.

Fueron creadas de esta forma varias máscaras teatrales que se referían a las varias categorías presentes en los conventillos, y entre ellas también se hallaban unas cuantas criollas, como el “guapo” y la “percanta”, personajes que aparecen no solo en el teatro sino también en el tango y en el cine de principio de siglo. Nació además la figura del “compadrito”, criollo descrito como holgazán, vago y mujeriego. Esta máscara fue la que mejor representaba al típico criollo del conventillo, y sus hábitos discutibles fueron un elemento cómico fundamental en el sainete³⁰.

Los temas que daban lugar a los argumentos de las obras teatrales eran principalmente el amor y el dinero, que desencadenaban conflictos entre vecinos, cada cual decidido a obtener un poco de poder en el interior de aquel microcosmo en el que se desarrollaba su existencia. Estas cuestiones eran la preocupación cotidiana para la población, que podía identificarse con las dinámicas descritas, razón de increíble éxito del sainete criollo que consiguió tener un gran público y un impresionante número de obras³¹.

Siguiendo el modelo tradicional del drama teatral, también en el sainete es posible encontrar la puesta en escena de una lucha entre fuerzas opuestas que a través de un recorrido particular logran llegar a una solución. Lo que se muestra es justamente este desarrollo, que representa metafóricamente, o aun pedagógicamente, cualquier tipo de confrontación moral relativa al ser humano y al nacimiento espontáneo de una sociedad.

En principio los conflictos presentados se referían sobre todo a disputas concernientes las mujeres y las deudas, pero las temáticas evolucionarán, cumpliendo una profundización de los estados de ánimo de los personajes siempre más realístico, y más realísticos también serán los problemas sociales de los que el género se ocupará³².

³⁰ Hay un análisis muy amplio sobre los personajes y la ambientación de sainete en *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*, de Osvaldo Pellettieri, Editorial Galerna, Buenos Aires 2008

³¹ La comicidad del personaje de inmigrante es debida al contexto específico, como se puede leer en *De Lope de Vega a Roberto Cossa: teatro español, iberoamericano y argentino*, Osvaldo Pellettieri Editorial Galerna, Buenos Aires 1994

³² La comicidad del personaje de inmigrante es debida al contexto específico, como se puede leer en *De Lope de Vega a Roberto Cossa: teatro español, iberoamericano y argentino*, Osvaldo Pellettieri Editorial Galerna, Buenos Aires 1994

Esta evolución supuso la adquisición de una conciencia por parte del público y de los autores mismos que se dedicaron a dar progresivamente más dignidad a los personajes que describían, en virtud del hecho que la mayoría de público estaba compuesta de hecho por gente de pueblo.

Con los años por tanto la personalidad de las máscaras de sainete adquirieron cada vez más profundidad y se les dedicó un análisis introspectivo mayor que al principio; el elemento cómico se concentró cada vez más en la vertiente lingüística, evidenciando los estereotipos jergales o dialectales. Fue entonces en este contexto, después de José Podestà, que se empezó a difundir entre la gente el cocoliche.

En la obra *Los disfrazados* de Carlos Mauricio Pacheco³³ se encuentra un ejemplo interesante sobre este tema gracias a uno de los protagonistas: el italiano Pelagatti. El estilo de Pacheco es considerado reflexivo, por su manera de explorar los personajes intentando, según sus propias palabras, “salvar siempre el aspecto moral y espiritual de las almas anónimas de esa nueva violenta realidad urbana”³⁴

El lenguaje extremizado y caricaturizado era una manera eficaz para describir la compleja sociedad del tiempo, y no llega a sorprender el hecho que este género teatral fuera desacreditado por la alta sociedad criolla, la de la gente “de cultura”, que lo consideraba un género menor. De hecho los problemas relativos a los varios personajes representados eran muchos, pero pertenecían todos a la cotidianidad de los “últimos”: el intento de no hacer morir las ilusiones del “nuevo mundo” por parte de los inmigrados europeos, los autóctonos pobres, obligados a relacionarse con ellos para no quedarse excluidos de todo de la sociedad cada vez más sectaria, y las nuevas

³³ Carlos Mauricio Pacheco (Montevideo, Uruguay 1 de diciembre de 1881 - Buenos Aires, Argentina, 8 de febrero de 1924), fue un dramaturgo de conocida trayectoria que se dedicó al género del sainete. Escribió y estrenó 68 obras teatrales -algunas de ellas fruto de su colaboración con otros autores-, casi todas dentro del género del sainete tragicómico, con las particularidades de las que el propio Pacheco lo dotó a partir de *Los disfrazados*, estrenada por la compañía Parravicini-Podestà el 21 de diciembre de 1906 en el Teatro Apolo, que marcó el inicio de una nueva etapa por la marcada especificidad criolla que introdujo dramatismo en el desenfado zarzuelero propio de los modelos clásicos españoles. Osvaldo Pellettieri denomina “reflexivo” al nuevo modelo de sainete tragicómico inaugurado con esa obra. En este modelo la intriga sigue sustentada por la misma convención utilizada por los viejos saineteros. Su escena llega al público como un espacio feliz —el patio del conventillo en un día de Carnaval- en el que se suceden los cuadros alternando lo cómico y lo sentimental en este conventillo idealizado, abuenado hasta el punto de no tener casi puntos de contactos con el conventillo real.

³⁴ Osvaldo Pellettieri, «Concepción de la obra dramática del sainete». *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. II*. Buenos Aires: Ed. Galerna. 2002 pp. 209-211.

generaciones, los jóvenes, fascinados y al mismo tiempo corrompidos por los nuevos lujos (por lo menos aparentes) de la ciudad.

El sainete, debido a estas características, habría podido ser un género muy trágico, pero se eligió el camino de la comicidad para intentar llevar a cabo una desdramatización, dentro de la cual las variedades lingüísticas tenían la función de recurso humorístico generando incomprendiones y juegos de palabras.

Pacheco fue uno de los autores que mejor logró elaborar este tipo de personajes y sus hablas, utilizando los neologismos y los defectos de pronunciación de los extranjeros con una sensibilidad y un cuidado particular, y esta característica, que le acerca mucho a la tradición del realismo español, le hizo ganar mucho respeto en el ambiente teatral. Luis Ordaz, importante histórico de teatro argentino, describe aquella época de esta forma:

Nuestro teatro comenzó con la Nación; los Podestá lo afianzaron... Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrere y Roberto J. Payró son los autores más importantes de la década de oro de la escena nacional. Sánchez, el primer dramaturgo; Laferrere, quien se adelanta a Pirandello; Payró, el del teatro cargado de ideología

35

El sainete no recibió la influencia sólo del teatro español, sino de toda la tradición aportada por el abanico cultural llegado junto con la inmigración culta, generando de alguna forma un juego dialéctico entre tradición y modernidad, con todas sus costumbres y peculiaridades, que permitió definir por escrito el mestizaje de aquel entonces, y a través del cual aún hoy en día es posible, para nosotros, conocer y reconocer una realidad al fin y al cabo no demasiado diferente de la actual. El tiempo presente tampoco carece de esta forma de estigmatización cultural frente a los extranjeros, y es muy útil y necesario pararnos a pensar en lo que tuvo que vivir esta gente que eligió emigrar por razones económicas, políticas o familiares; de hecho

³⁵ Luis Ordaz, *Breve historia del teatro argentino tomo 1- de la revolución a Caseros*. Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires, 1962.

actualmente Europa se encuentra en una fase en la que es necesario abordar el asunto de la inmigración con profunda conciencia histórica.

Las diferentes influencias exteriores, como es posible observar, le hicieron cumplir al sainete también evoluciones interiores, como la que llevó desde el personaje del gaucho al del compadrito.

2.2 FLORENCIO SÁNCHEZ

Florencio Sánchez³⁶ fue un dramaturgo que se especializó en el género del sainete. La ambientación elegida por lo tanto era el conventillo, porque le daba la posibilidad de utilizar la cotidianidad para introducir los elementos cómicos basados sobre el choque entre culturas. Venían presentados los varios personajes, cada uno construido sobre la parodia ya existente que exageraba y ridiculizaba las costumbres de la cultura que representaban. Los inmigrados españoles también, además de los italianos, eran víctimas de ese tipo de burla y, puesto que la mayoría de ellos provenía de Galicia, donde zarpaban los barcos, se empezó a llamarlos todos, sin distinciones, gallegos, costumbre que sigue vigente.

El flujo migratorio desde Italia ha continuado por más de un siglo -más o menos hasta los años 60 del s. XX- y en 1920 se contaban ya más de dos millones presentes en Argentina³⁷. Esto, en retrospectiva, determinó la particular identidad de país, pero determinó también que el racismo contra ellos fuera un tema constantemente actual, no obstante constituyesen una parte bastante significativa dentro de las dinámicas comerciales.

Por esta razón cuando Sánchez decidió dedicarles mucho espacio en sus obras sabía que en el contexto en el que trabajaba los italianos eran una presencia muy importante. La atención ya no se concentra en el área rural, la Pampa, en la que el

³⁶ Florencio Sánchez (Montevideo, 17 de enero de 1875 - Milán, Italia, 7 de noviembre de 1910) fue un dramaturgo y periodista uruguayo, cuya producción y herencia artística se desarrolla en ambas orillas del Río de la Plata.

³⁷ Samuel L. Baily,. *Immigrants in the Lands of Promise: Italians in Buenos Aires and New York City, 1870 to 1914*. United States: Cornell University Press. 1999 p. 54.

extranjero era un elemento molesto y ajeno a la cultura gauchesca -como en el *Martín Fierro*- sino en su hogar, sus costumbres y su cotidianidad. Este cambio de perspectiva es fundamental para entender cómo el tiempo ayuda a acostumbrarse incluso a lo que inicialmente se consideraba repulsivo. El mismo Sánchez, hablando de cocoliche, manifiesta alguna forma de repulsión: *Excluyo, por repulsivo, inestético y falso, al famoso Cocoliche que aún pasea su grotesca figura por los actuales escenarios nuestros*³⁸, demostrando desdén más hacia el estereotipo que hacía la persona real. Esta óptica será la que nos ayudará a comprender de qué forma su trabajo ha contribuido a cambiar, al menos un poco, la mentalidad argentina.

El personaje/caricatura del cocoliche, como había sido utilizado hasta ese momento, es descrito de manera ridícula, intentando ridiculizar de facto la comunidad italo-argentina en general a través de una comicidad grotesca, propia de la tradición de circo, que alimenta sentimientos hostiles por parte del resto de la población.

Cuando Sánchez lo define “falso” es como si se acercara de alguna manera a la tradición verista italiana, o a la naturista francesa, colocándose al interior de una visión estética según la cual el personaje teatral debería reflejar lo más posible la realidad que lo rodea; claramente estos paralelismos son del todo pertinentes al contexto histórico cultural de su trabajo, porque los modelos literarios europeos para ese entonces estaban teniendo un cierto éxito en el área culta rioplatense.

Siguiendo el ejemplo de Scarpetta, Verga, Bertolazzi o de otros autores de teatro dialectal italiano³⁹, empezó a dar más importancia a la verosimilitud lingüística a la que se dedica con creciente atención, y en la que se basará para elevar la calidad y, consecuentemente, el éxito entre el público.

El uso del cocoliche en las obras de Sánchez, como el de lunfardo o de habla gauchesca, adquieren una doble función dramática y verista, tanto que el ámbito del teatro contribuyó a crear un estilo de alguna forma revolucionario, gracias al hecho que

³⁸ Wilfredo Jiménez,: *La pasión de Florencio Sánchez*. Buenos Aires: Losange, 1955 p. 622

³⁹ Con teatro dialectal nos referimos a la producción dramatúrgica y comediografía italiana que, en vez que expresarse en la lengua oficial del país, lo hace a través del uso de los dialectos o de las lenguas de menor difusión. El teatro dialectale fue conocido y apreciado con el difundirse del teatro popular con carácter regional. Después del largo periodo barroco -que prefería lo hiperbólico- el teatro transportaba al público en un contexto real, nunca valorizado hasta entonces, con diálogos dialectales.

la importancia de los personajes cocoliches representados estaba creciendo en el contexto en el que el autor se exprimía.

La cantidad de inmigrados italianos influía significativamente en la cotidianidad del país, y la delicada tarea de describir algo que su público conocía muy bien era una gran responsabilidad, y Sánchez debió procurar que sus personajes tuvieran no solamente características lingüísticas y comportamentales cómicas, sino también un espesor cultural, una historia, una ideología y una filosofía de vida, intentando describirlos en dos niveles: uno exterior y explícito, otro interior y sutil.

Algunos ejemplos de cómo estas características se manifestaban en las obras son las expresiones caracterizantes, como el «¿Cosa?» de Nicola en *La gringa*⁴⁰, o el «Bruta gente!» de Genaro en *El desalojo*⁴¹ o invocaciones a Dios y a la Madonna del Carmine. Estos rasgos se inspiraban en el canon clásico y su función era la de enfatizar la sensibilidad, la tendencia a lo melodramático, o la ingenua religiosidad. Dicha fórmula estilística de cocoliche es flagrante en el caso del Tano en *Canillita*, de Giovanna en *La pobre gente*⁴² y de Doña Anunziata en *Mano santa*⁴³, porque estos personajes son secundarios y sirven más que nada para dar un poco de “color” a la intriga dramática, dejan de un lado la necesidad de profundizar demasiado el análisis.

De una forma diferente en *El desalojo*⁴⁴ tanto la Encargada como Genaro tienen roles más importantes, participan en los eventos y en su desarrollo; con respecto a Genaro vemos por ejemplo, cuánto es fundamental su función de oposición a los demás personajes cuando decide tomar partido por Indalecia, elemento positivo dentro de una historia sórdida. Su habla cocoliche es en este caso solamente una característica de personaje, y se presta mucha más atención a su carácter y a sus cualidades, superando de alguna forma la contraposición dialéctica tradicional simplista entre “criollos” y “gringos”, y demostrando que las tensiones sociales van más allá de una estática dicotomía.

⁴⁰ Florencio Sánchez, *Teatro de Florencio Sanchez: Barranca abajo. La gringa. Los derechos de la salud. El desalojo. En familia. Moneda falsa.* 5. ed , Sopena Argentina, 1957

⁴¹ Ob. cit. esc. III de acto II

⁴² Los personajes de todas estas obras y el uso que hacen de cocoliche son analizados en *From Romanticism to Modernismo in Latin America, Volume 3* , David William Foster, Daniel Altamiranda Taylor & Francis, 1997

⁴³ Ob. cit. esc. IV del acto III

⁴⁴ Ob. cit. esc. IV del acto III

Nicola y María en *La gringa*⁴⁵ constituyen un ejemplo aún diferente, porque ambos personajes son protagonistas de la intriga precisamente por su condición de inmigrados italianos, con todo lo que esto comporta: el estilo de vida, su mentalidad contrapuesta a la de los criollos o su predisposición al trabajo. Su cocoliche representa en la obra un contraste tanto lingüístico como dramático con Don Gentalicio y con la visión y la tradición que este representa -el de los gauchos- pero también con la mentalidad arcaica de un mundo condenado a desaparecer y que concentra inútilmente sus últimas energías en el odio por los gringos: «Pucha que los quiere bien usted a los gringos !... Se parece a mí en eso ...»⁴⁶ .

El habla en este caso alcanza los niveles más exasperados en el representar algunos elementos específicos como la cólera de María⁴⁷, la perturbación de Nicola⁴⁸ y varias otras emociones que llevan el personaje a expresarse en la escena de manera rápida y espontánea; se manifiesta entonces como denotación retórica del estado de animosidad.

La retórica es un elemento que aparece también en *Moneda falsa*⁴⁹, donde se observa también una diferente función estilística. Los dos personajes Gamberoni y Pedrín son protagonistas de una intriga secundaria que gira en torno al cocoliche, utilizado por Pedrín para hacerse pasar por italiano por Gamberoni, ganando su confianza para luego engañarle. Hay en este caso un uso “neutralizador” del habla, siendo eliminada, en la ficción teatral, la contraposición clásica entre criollos y gringos.

El teatro de Florencio Sánchez cumple, como vimos, un salto simbólico a nivel de análisis lingüística, dado que la connotación de cocoliche, que hasta aquel momento había sido solamente representativo de parodias ridículas, se convierte de alguna forma en un elemento positivo, alterando la visión que desde el Martín Fierro se había mantenido, y otorgando a los personajes italianos una dimensión dramática.

A pesar de que el cocoliche sigue siendo una característica de figuras paradigmáticas de la inmigración italiana, se vuelve asimismo representación de un

⁴⁵ Ob. cit. esc. V del acto IV

⁴⁶ Ob. cit. esc. V del acto IV

⁴⁷ Ob. cit. esc. V del acto IV

⁴⁸ Ob. cit. esc. X del acto II

⁴⁹ Florencio Sánchez, *Teatro de Florencio Sanchez: Barranca abajo. La gringa. Los derechos de la salud. El desalojo. En familia. Moneda falsa*. 5. ed, Sopena Argentina, 1957

mundo más grande destinado a ser profundizado de forma siempre mayor en las décadas siguientes, gracias también al trabajo de interpretación literaria cumplida por Florencio Sánchez, que logra superar las banales dicotomías culturales presentes hasta aquel momento en la cultura argentina.

2.3 ARMANDO DISCÉPOLO Y EL GROTESCO CRIOLLO

Hijo de Santo Discépolo, inmigrante italiano oriundo de Nápoles y de la argentina de origen genovés Luisa De Lucchi, Armando Discépolo⁵⁰ fue un director teatral y dramaturgo entre los más influyentes de la historia argentina. A los 23 años, José Podestá, quien ya era director de una de las principales compañías de teatro del país, estrenó una obra suya, *Entre el hierro*, con gran éxito. A este autor se atribuye la creación del grotesco criollo, un subgénero dramático en el que confluyen el grotesco italiano⁵¹ y el sainete criollo, además del espíritu del teatro por horas⁵² muy popular en España.

Sus piezas se caracterizaban por el pesimismo y un clima depresivo, que se hace más denso debido al uso de una comicidad grotesca. Utilizaba personajes pobres y miserables, la mayoría de las veces inmigrantes italianos -"Don Miguel" de *Mateo*⁵³, los protagonistas de *Stéfano y Cremona*, "Saverio" de *El Organito*⁵⁴ entre otros- aplastados por una realidad social asfixiante. Con su habilidad de unir lo cómico a lo trágico dentro

⁵⁰ Buenos Aires, 18 de septiembre de 1887 - Ib., 8 de enero de 1971, datos biográficos: http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/salalmdocs/Armando_Discepolo.pdf

⁵¹ El dramaturgo italiano Luigi Pirandello utilizó el término "grotesco" como sustantivo para su propio estilo teatral naturalista que refleja una realidad entre cómica y trágica.

⁵² El teatro por horas o de funciones por horas fue un modelo de programación teatral aparecido en Madrid hacia 1868. Duró hasta la década de 1910, alcanzando su mayor esplendor en el ocaso del siglo XIX. Consistía en la puesta en escena de una serie de pequeñas piezas teatrales de corta duración. Aparecieron primero en los cafés-teatro de la capital española y se extendieron luego al resto de locales, tanto en Madrid como en algunas capitales de provincia. Tuvo especial desarrollo en teatros como el Apolo, "catedral del género chico", el más lujoso de los que albergaron este tipo de representaciones. También se llamó así a los locales en los que se programaban este tipo de obras.

⁵³ Obra analizada en el libro: *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)* de Osvaldo Pellettieri Editorial Galerna, 1997

⁵⁴ Ibidem

de las mismas situaciones y los mismos personajes Discépolo logró inventar la nota característica de grotesco criollo, donde el marco teatral era adecuado a las instancias de sus conflictos, rendiendo las temáticas reconocibles por el público de una manera muy realista y humana. A través de este género fue superada la dimensión ficticia del sainete, con sus célebres patios de diálogos cómicos, sus múltiples enredos y sobre todo con sus espacios abiertos, que fueron sustituidos por angostas habitaciones, en particular los humildes comedores de las casas pobres. De esta forma el autor permitía llegar a una análisis más introspectiva de sus personajes, cuya opresión y soledad era simbolizada precisamente por el espacio escénico.

Hablando del grotesco, Luis Ordaz lo define como “una forma de expresión artística que combina lo deforme con lo sublime, representa la parte material del hombre y lo sublime del alma”⁵⁵ y analiza la idea en la que se funda este tipo de teatro, o sea que el hombre posee una máscara o apariencia que le permite vivir en sociedad, bajo la cual se oculta el verdadero rostro íntimo, y lo que se produce cuando ese individuo, por diversas circunstancias, intenta hacer coincidir máscara y rostro simultáneamente. Esta fusión entre lo real y lo ficticio, la capacidad de crear personajes que puedan llorar y reír al mismo tiempo, que se justifican, se condenan, y se critican ellos mismos cuando sufren y cuando se atormentan, que no sólo sienten sino que razonan y analizan sus sentimientos, es la clave para comprender la veracidad de las obras de Discépolo, quien logra enfrentar el tema del dualismo que existe entre individuo y sociedad, entre su ser y su contorno, del que nace la frecuente incomunicación de los personajes, presente en el sainete pero en un contexto de pura ficción.⁵⁶

La primera obra atribuida a este género nuevo fue *Mateo*, de 1923, que narra la historia de un inmigrante italiano alojado en un conventillo en la ciudad de Buenos Aires, y que vive con la poca plata que gana con su caballo, el Mateo de título, debido a la introducción del automóvil, con la complicación ulterior que sus hijos no se preocupan por conseguir un empleo. El conflicto de la obra se presenta cuando un amigo del

⁵⁵ Irene Perez, *El grotesco criollo: Discépolo*, Cossa Ediciones Colihue SRL, Buenos Aires 1998

⁵⁶ Ordaz fue el primero que analizó la obra de Discépolo detalladamente, refiriéndose a él como a uno de los más importantes autores teatrales de la historia argentina. Para profundizar: Ordaz, Luis *El teatro en el Río de la Plata: desde sus orígenes hasta nuestros días* Publicación Buenos Aires: Leviatán, 1957

protagonista, quien había logrado triunfar en la Argentina gracias al robo, además de su trabajo legal, le comenta que si quiere puede conseguirle contactos para salir adelante, mostrando un dilema moral sobre el honor. La decisión de utilizar personajes inmigrantes, además de un significado autobiográfico para Discépolo, tiene una función específica: utilizar el idiolecto como símbolo de concepto de integración. Para los viejos, el cocoliche demuestra su no integración, mientras que los porteñismos de los hijos ponen el acento en el cambio generacional radical.

En esta obra se presenta muy bien la “filosofía ética” de autor, ya que enseguida se nota un determinismo social mínimo, mientras tiene gran valor la responsabilidad individual; al mismo tiempo no existe en la descripción de los hechos una moralización: no hay héroes y villanos, y la verdad se presenta siempre de manera subjetiva y nunca absoluta.

Pellettieri, hablando de *Mateo*, escribe que:

[...] En el protagonista pudo más el miedo que la vergüenza social. [...] A nivel de los procedimientos, prevalece la nueva funcionalidad dada a los viejos procedimientos de sainete -el principio constructivo de lo patético, por ejemplo-, pero todavía se encuentra una serie de elementos residuales de género viejo: la conciencia del personaje con relación a su problema.⁵⁷

De hecho las características del grotesco criollo se desarrollaron mayormente en obras siguientes, donde el patio desaparece casi del todo, así como las situaciones cómicas finalizadas a una risa directa. Lejos de la dispersión cómica del sainete lo que en el grotesco sobresale es la caricatura patética. Un ejemplo de esta segunda fase del trabajo del dramaturgo, la del grotesco canónico, lo encontramos en *El organito*⁵⁸

⁵⁷ Osvaldo Pellettieri, *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*, Editorial Galerna, Buenos Aires 2008

⁵⁸ Armando Discépolo, *Obras escogidas*, Jorge Alvarez, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1969.

(1925), escrita junto con su hermano, el tanguero Enrique Discépolo⁵⁹. En esta obra, como en *Mateo*, el título se refiere al instrumento de trabajo del protagonista, vinculando de esta forma estrechamente el personaje a su oficio.

La historia trata de un padre miserable y frustrado quien vive junto a su mujer y a sus hijos. La música del *Organito* les regala la escasa comida diaria. Mendigos de nacimiento, sus tres hijos enfrentan la vida que les ha tocado. La mujer, sumisa y obediente, atraviesa silenciosa la sombría habitación en la que viven, incapaz de expresarse. Mamma Mía, apodo del cuñado minusválido, y Felipe, un patético hombre-orquesta, completan los personajes de esta historia que nos muestra el mundo asfixiante y humillante de esta familia italiana en la Buenos Aires de los años veinte. La decisión de reemplazar al cuñado con el hombre orquesta para intentar ganar más dinero agudiza las tensiones y las confrontaciones entre todos los miembros de la familia, y provoca el desenlace de la historia. Cabe apuntar que no es casual el oficio elegido para el protagonista: Enrique Santos Discépolo fue un tanguero muy popular en Argentina, y el organito era el principal instrumento utilizado por los músicos de tango, importado de Italia por los inmigrantes. El autor de esta forma subraya una vez más el aporte de la cultura italiana en la cotidianidad argentina, dando valor a sus orígenes.

Al llegar, en 1950, a la última obra del autor, *El relojero*, se cumple la fase final de la construcción de este género, con la llegada al “grotesco introspectivo”⁶⁰. Por ese entonces, como veremos, el cine y el teatro argentinos ya habrán profundizado el tema de la inmigración bajo una óptica sociológica más exhaustiva; en los 50 el sainete ya es un género “viejo” y la representación caricatural de sus personajes ya no tiene demasiado éxito. De esta forma los protagonistas de Discépolo son, llegados a este punto, inmigrantes sólo por razones circunstanciales, y su verdadero fin el es analisis psicologico de la gente humilde en general⁶¹.

⁵⁹ Enrique Santos Discépolo (Buenos Aires, 27 de marzo de 1901 - Buenos Aires, 23 de diciembre de 1951) fue un compositor, músico, dramaturgo y cineasta argentino. También era conocido como Discepolín. Es recordado especialmente por componer varios de los llamados “tangos fundamentales”, o “tangos de oro”, entre los que destacan *Yira, yira* (1929), *Cambalache* (1934), *Uno* (1943), y *Cafetín de Buenos Aires* (1948), en los que cristalizó la vena lírica del escritor, y que terminaron por brindarle un gran prestigio. Norberto Galasso, uno de los más reconocidos biógrafos de Discépolo, expresó que su vida fue un permanente desgarrarse en una sociedad injusta [...] sólo comprensible en el marco de la sufrida Argentina del siglo XX.

⁶⁰ Osvaldo Pellettieri, *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*, Editorial Galerna, 2008 p. 77

⁶¹ Martín Prieto, *Breve historia de la literatura argentina*, Penguin Random House Grupo Editorial Argentina, 01 set 2011

Es posible notar hablando de este tema una correlación entre Discépolo y Pirandello dentro de una común estética en la cual el contexto constituye la unidad conceptual. Si el sainete había intentado reproducir una visión realista utilizando fórmulas finalizadas al simple entretenimiento para presentar realidades amargas, esta visión con la llegada del grotesco es alimentada por la “voluntad artística que tuvo como objetivo acercarse a ciertas formas de lo real, a cierto referente a partir de la presentación del hombre medio, del proletario y también del marginal.”⁶². Los personajes se convierten al mismo tiempo en el fruto y el símbolo de sus contextos, con las luchas, el fracaso social, la familia y la inmigración. Los personajes italianos de sainete se consagraron en Buenos Aires, la misma ciudad que vio su progresiva integración, no obstante las confrontaciones, y que los convirtió en imágenes representativas fundamentales de la argentinidad odierna; junto con “el criollo” superaron la historia del país mostrando su duplicidad⁶³. Las historias que las viejas generaciones de italianos le contaban (y le cuentan) a sus hijos y nietos, ya forman parte de la historia argentina tal y como San Martín que cruzó los Andes.

La correlación con Pirandello es bastante significativa en este análisis: el modelo italiano fue fundamental para el nacimiento de grotesco criollo, una de las corrientes culturales más importantes del país, como el tango, y de hecho su creador fue un italiano. La imagen del “tano” a lo largo del siglo XX empezó a ser relacionada con personalidades muy importantes del mundo del arte y de la cultura, y sin duda Discépolo tuvo un gran mérito en esta evolución.⁶⁴

2.4 ALBERTO VACCAREZZA

⁶² Pellettieri, Osvaldo El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor, Editorial Galerna, 2008 p. 40

⁶³ Profundiza este tema el texto de María Esther Badín, *La Inmigración italiana y teatro argentino* - Grupo de Estudios de Teatro Argentino, Editorial Galerna, 1999 pp 130-133

⁶⁴ Para más informaciones: Osvaldo Pellettieri, *Babilonia y Armando Discépolo*, Editorial Galerna, Buenos Aires 2007

Otro representante del sainete criollo fue Alberto Vaccarezza, considerado entre los fundadores de este género, quien actuó en un momento de profunda crisis del teatro, cuando las nuevas tecnologías del cine y de la radio llamaban la atención del público y dejaban el escenario clásico al margen. Y al mismo tiempo el teatro popular, espectáculos de variedades y vodevil, se iban adueñando con mucho éxito de este tipo de comicidad.

Vaccarezza sacó la inspiración para sus obras de su propia experiencia de vida en el barrio de Villa Crespo en Buenos Aires, observando la vida cotidiana en un conventillo. Su especial sensibilidad le llevó a dibujar el contexto del conventillo como un paradigma de la “vida real”, además connotándolo positivamente; algo romántico: un pueblo, un barrio lugar de sus orígenes, la cuna de su cultura.

En sus obras se encuentran todos los asuntos tópicos de la vida diaria de los inmigrados, pero con una fuerte intención de quitarle lo dramático y lo retórico. Las dificultades económicas, la añoranza, la lejanía de casa, las incertidumbres del presente y del mañana, una realidad nada reconfortante, las incomprendiones lingüísticas seguían siendo causas de conflicto, pero nunca violento; al contrario: siempre acaban con transformarse en una toma de conciencia, aparece algún *deus ex machina* que consigue solucionar y apaciguar los conflictos. La separación maniquea entre “buenos” y “malos” finalmente llega a un happy ending, sin traicionar entonces la naturaleza de la comedia. Hubo, años después, autores que quisieron experimentar una “profanación” del sainete quitando lo cómico e introduciendo finales trágicos, para tratar de respetar la esencia sería de los problemas sociales de la inmigración.

Otros ejemplos de este tipo de operación se encuentran en *El movimiento continuo* de Discépolo, *Los disfrazados* de Maurizio Pacheco o *La chusma* de Novión; para estos autores creación artística y funciones sociales estaban estrictamente conectadas, así como la cultura del siglo XX dictaba con tanta fuerza. Vaccarezza no llega a la profundidad psicológica de sus personajes, tampoco parece interesado en la introspección personal, solamente queda en la superficie descriptiva, según el modelo de la comedia de enredo.

Incluso escribió un soneto, al estilo de Lope de Vega, para describir lo que es el sainete, lo que tiene de relevante y poético:

*Un soneto me manda hacer Castillo
y pa' poder zafar de este brete
en lugar de un soneto haré un sainete
que para mí es trabajo más sencillo.
La escena representa un conventillo,
personajes : un grébanco amarrete,
un gallego que en todo se entromete,
una grela, dos taitas y un vivillo.
Se levanta el telón. Una disputa
se entabla entre el yoyega y el goruta
de la que saca el rana pa'l completo.
El guapo desprecia por la garaba
se arremanga pa'l final... viene la biaba
¡y se acabó el sainete y el soneto ⁶⁵!*

Luis Ordaz, en *Historia del teatro argentino*, así define las características estilísticas de Vaccarezza:

Las petipiezas de Alberto Vaccarezza pueden ejemplificar perfectamente la línea intermedia que se ubica entre las burlas pícaras y el jugueteo sentimental del sainete, con antecedente hispano. Vaccarezza es un fabulista pinturero del arrabal y sus gentes. Se dedica a «recrear» máscaras prototípicas de compadres, compadritos, gabiones, paicas y grelas de variada estirpe y macchiettas que buscan personalizar tipos genéricos de la inmigración. Vaccarezza es un romanceador magnífico de tipos teatrales que habitan y componen un arrabal muy particular. Un arrabal o un patio de conventillo que para el caso es lo mismo. Sin dudas, es el último gran maestro del sainete, para cuya elaboración repentista posee una verba galana y colorida, y una facilidad pasmosa. Tiene el talento que les falta a los que suponen que no es necesario tenerlo para hilvanar las peripecias de un sainete y que son, en definitiva, quienes llevan el género a su crisis y a su

⁶⁵ Vaccarezza realiza esta sucinta definición de sainete en forma de soneto después de una larga discusión por cuestiones de versificación con su amigo José González Castillo, que lo desafió a recrear in situ un soneto en el menor tiempo posible a la manera del soneto clásico que Lope de Vega escribió ante la solicitud de Violante.

Información obtenida de Susana Freire, «Alberto Vaccarezza. Una evocación del gran sainete criollo», *La Nación*, Buenos Aires, Domingo 9 de agosto, 2009

*desaparición*⁶⁶.

Otra de sus obras más elocuentes fue *El conventillo de la Paloma*, ubicada en el conventillo real de Calle Serrano 156, todavía existente, y donde se puede hoy en día, frente a su residencia de entonces, encontrar una placa de conmemoración; precisamente allí Vaccarezza encontró los modelos de sus personajes pintoescos. En esta comedia de 1929 los personajes corresponden a las máscaras clásicas del sainete; la historia se desarrolla alrededor de los acontecimientos amorosos que tienen su centro en la Paloma, clara cita de la goldoniana *Mirandolina*, e involucran a los coprotagonistas: obviamente un italiano, un gallego, un turco y el criollo Seriola.

No hay que buscar en la trama o en el guión el mérito innovador de Vaccarezza, pero sí en los detalles del carácter de los personajes todavía muy actuales en la cultura porteña; la textura de la historia no tiene muchos elementos originales. Por eso la crítica la juzgó previsible y trivial:

*Cuando se alza el telón sobre un nuevo sainete del señor Vaccarezza, cualquier espectador, si conoce dos o tres obras del autor puede ir previendo no sólo los acontecimientos capitales de la acción, sino las escenas, las situaciones casi hasta la frase con que el compadrito va a retrucar a su rival*⁶⁷...

De toda forma esta obra merece ser mencionada por unas características, entre ellas quiero subrayar dos. Primero porque el autor se deja arrastrar emotivamente por los acontecimientos narrados, siendo evidente su identificación con el personaje del “Guapo de Villa Crespo”, quien en la obra resulta ser el elemento positivo, único en enseñar coraje y honor. Segundo porque no confiesa su amor a la Paloma (sí lo hará en el final) pero la defiende frente a las ofensas y a las machaconerías de los demás hombres; su papel de alguna forma acaba con ser el del héroe romántico, aunque en una comedia, que no conseguirá para sí el desenlace feliz.

⁶⁶ Ordaz, Luis *Breve historia del teatro argentino: Afirmación de la escena criolla*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963
Sellés Luna, Carmen *De lo cómico a lo trágico en el sainete rioplatense*, Universidad de Vigo

⁶⁷ Recepción por Martín Rodríguez en “Historia del teatro argentino en Buenos Aires” Vol II Ed. Galerna. Buenos Aires 2002 p. 367

Otra circunstancia que representa la importancia de esta obra es que ha sido la primera en ser traspuesta para el cine, de mano del mismo Vaccarezza, por la dirección de Leopoldo Torres Ríos en 1936; la película se ha vuelto un clásico, un ejemplo de cuento de inmigración.

Nos encontramos en los años 30, el sonoro ya era parte integrante del cine y permitía utilizar obras teatrales fundada en diálogos y malentendidos lingüísticos. Resulta interesante el hecho que la película tuvo su éxito no tanto por la trama sino por las tretas estilísticas de dirección: en el prólogo se focaliza la persona de la protagonista, interpretada por Alicia Barré, y sus estados de ánimo. Eso se consigue con el uso del primer plano con detalles de la cara, por los gestos habituales de una cafetería en la madrugada de Buenos Aires: la secuencia logró la definición admirada de “casi expresionista” por parte del crítico Jorge Miguel Couselo.

Hubo otros intentos de Vaccarezza con el cine, pero su nombre y su éxito siguen vinculados al teatro; la crítica, así como el gran público, esperaban del cine algo nuevo, moderno y llamativo que no sonara a viejo escenario; desde entonces los actores tenían una fisonomía conocida que solamente el cine permitía apreciar de cerca y con todos los detalles.

2.4 EL CINE

Puede resultar curioso y significativo observar los mapas más frecuentes de la ciudad de Buenos Aires: todos están orientados de forma distinta con respecto a todos los demás mapas. Arriba, donde generalmente se encuentra el Norte, han puesto el Oeste; así se consigue el efecto de que la ciudad parezca dar al océano Atlántico, es decir al Este, mientras en realidad se asoma al norte, al río de la Plata. Alguien que está mirando al río piensa estar mirando la otra orilla del océano, Europa (creo legítima y realísticamente excluir tratarse de África, la verdadera vecina de enfrente a esta latitud).

Intencional o simplemente estética que sea esta elección cartográfica. no se puede negar la coincidencia con la mirada de preferencia de Buenos Aires y de los porteños hacia Europa, entonces, cuando los barcos llegaban, como hoy en día después

de tantas generaciones; claro, con una nostalgia menos viva y dolorosa. De toda forma como a un modelo, uno de los dos de referencia, el otro EEUU.

Desde la otra orilla del Atlántico llegaban también tantas diabluras; la lista es larga, pero para nosotros esta vez merece ser mencionado el cinematógrafo, y tantas ideas nuevas en ámbito político, artístico y cultural, muchas novedades en el mundo del espectáculo. Además, lo más importante, muchos jóvenes llenos de experiencias, ilusión, esperanzas, también maquinarias; entre ellos muchos connacionales, para alentar un poco de orgullo en los “tanos” hasta entonces mirados como extranjeros.

Hoy en día se puede volar en unas diez horas de una orilla a la otra del océano, pero quizás Argentina e Italia nunca hayan sido tan cercanas como entonces. Sin entender aquel momento histórico en que nació tal vez no se pueda entender del todo el cine argentino.

Desde sus orígenes el cine argentino asignó un papel clave a los inmigrados italianos de primera y segunda generación: muchísimos son los actores, directores, guionistas y productores de renombre en aquella época de pioneros.

El contacto con la ciudad en su momento de expansión, y la relación más o menos directa con la vida del barrio y de la calle le ofreció una ventaja de perspectiva en la mirada a la sociedad urbana *in fieri*; y además el vínculo con la madre patria Europa los hacía más cercanos y fascinados por las nuevas tecnologías, más disponibles. Distinta actitud tenían muchos criollos, vinculados a las tradiciones, que miraban con recelo a toda innovación extranjera. Muchos italo-argentinos tenían un currículum rico de experiencias teatrales y circenses, una comprobada capacidad de entretenimiento en el escenario, una mirada atenta a las dinámicas interpersonales: ya estaban listos para el cine.

Uno de los pioneros del cine argentino fue Eugenio Cardini -junto con Lepage, Py y Glucksmann- hijo de italianos de clase medio alta quien, en 1901, con cámaras Lumière compradas durante una estancia en Europa, rodó *Escenas callejeras*, al estilo documental. La particularidad llamativa de la película fue que por primera vez, además de personajes corrientes de la vida urbana -como el farolero, el policía, el limpiabotas ,

los niños jugando a fútbol- introdujo una gag cómica, o sea un accidente de circulación; eso constituye el primer ejemplo en el país de película con trama construida⁶⁸.

Las ventajas de su estatus social y su ancha experiencia en la fotografía le consintieron tener una calidad superior de las tomas en que actuaban actores improvisados; los ejemplos más llamativos se encuentran en *Salida de los obreros*, rodada a la salida de la fábrica de su padre, o *Te Deum del 25 de mayo de 1902* en que reprodujo al Presidente Roca.

El cortometraje *En casa del fotografo* representa a un fotógrafo trabajando, pero con técnica especial: cara a cara, sin enmarcar las caras de los fotografiados. El resultado queda como algo muy nuevo e increíble, pues todavía no se conocía el concepto de fuera de campo, así que se puede considerar a Cardini como un precursor; además el plano elegido nos coloca frente al personaje a examinar, pero también nos presenta una clara comparación intergeneracional entre el viejo fotógrafo y el joven innovador de cine.

La decisión tomada, así como casi todos los que afrontaban el cine en aquel entonces, de elegir el marco urbano como significativa colocación de las películas resulta sintomática del profundo cambio estético de principio de siglo: la dimensión rural ya no constituía un estímulo artístico firme, mientras que la ciudad crecía incesantemente, llena de movimientos y de cambios, acorde con la velocidad del desarrollo de la sociedad.

Esta característica dinámica de la realidad urbana fue también el propulsor de corrientes artísticas innovadoras como el futurismo, cuyo manifiesto sin embargo rechaza todo lo estático del mundo anterior.

Entre los que se comprometieron con el arte cinematográfico durante los primeros 20 años del siglo XX en Argentina encontramos a otro italiano: Mario Gallo⁶⁹, nacido en Barletta en 1878 y llegado a Buenos Aires teniendo menos de 30 años; él fue autor de las primeras películas argentinas con actuación a sujeto. Gallo prefería películas de argumento histórico como para darle un tributo a su nueva patria. la

⁶⁸ Aldo Bernardini *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: Centro Editorial de América Latina, Buenos Aires, 1984;

⁶⁹ Informaciones sobre Gallo y su trabajo se encuentran en:

Paulo Antonio Paranagua, *Cine latinoamericano I. Diccionario de realizadores*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1997; ,

Gian Piero Brunetta, *América Latina: appunti su una storia frammentaria*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1997;

primera de sus películas, *El fusilamiento de Dorrego*, de 1908, representa un punto de partida del cine argentino, siendo el primer verdadero ejemplo de ficción; fue también el primer intento de utilización del cinematógrafo con miras artísticas, dejando atrás su propia experiencia con la escuela francesa del "Film d'art", más bien vista como fenómeno de feria. *La revolución de mayo* de 1909, con su actuación muy teatral, sus telones de fondo pintados, las leyendas que explicaban las imágenes, resulta ser un claro homenaje a la escuela francesa y un enriquecimiento de la calidad artística.

Puede que sea muy importante el hecho que Gallo no nació en Argentina, sino que se haya mudado allí de adulto, así que, siendo un naturalizado, tuvo el estímulo de agradecer la hospitalidad, brindando algo como un servicio de propaganda. Mientras todavía se trataba de moldear y darle sustancia a una identidad nacional, sus obras contribuyeron a orientar en esta dirección al público. En los inicios de su carrera de director todas sus películas (*La batalla de Maipú, Camila O'Gorman, Güemes y sus gauchos, La batalla de San Lorenzo, La creación del Himno, Juan Moreira, Muerte civil, Tierra baja*, todas realizadas entre 1909 y 1913, periodo de máximo éxito suyo y de su casa de producción) tomaban inspiración en la mitología histórica y en la tradición argentinas.

2.5 TANGO Y CINE

*[...] ¡Soy...! La raíz, del país
que amasó con su arcilla
¡Soy...! Sangre y piel,
del "tano" aquel,
que me dio su semilla.
Adiós "Nonino"... Dejaste tu sol,
en mi destino.
Tu ardor sin miedo, tu credo de amor.
Y ese afán... ¡Ay...! Tu afán
por sembrar de esperanza el camino.
Soy tu panal y esta gota de sal,
que hoy te llora "Nonino".
Tal vez el día que se corte mi piolín,*

te veré y sabré... que no hay fin.

(Adiós Nonino)⁷⁰

Con el codo en la mesa mugrienta

y la vista clavada en el suelo,

piensa el tano Domingo Polenta

en el drama de su inmigración.

Y en la sucia cantina que canta

la nostalgia del viejo paese

desafina su ronca garganta

ya curtida de vino carlón.

[...] Canzoneta de pago lejano

que idealiza la sucia taberna

y que brilla en los ojos del tano

con la perla de algún lagrimón

La aprendió cuando vino con otros

encerrado en la panza de un buque,

y es con ella, metiendo batuque,

que consuela su desilusión.

(La violeta)⁷¹

[...]La cantina

llora siempre que te evoca

cuando toca, piano, piano,

su acordeón el italiano

[...]Tarantela del barco italiano

la cantina se ha puesto feliz,

pero siento que llora lejano

⁷⁰ Adiós Nonino es una pieza musical de tango, compuesta por el músico y compositor argentino Astor Piazzolla en el año 1959, en homenaje a su padre, Vicente Piazzolla. Jaramillo Restrepo, Gabriel Eduardo. *Introducción a la historia de la música: curso de apreciación musical*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas. 2008

⁷¹ Tango 1930 Música: Cátulo Castillo Letra: Nicolás Olivari

tu recuerdo vestido de gris.

*(La cantina)*⁷²

Paseándonos por la Boca, el barrio de Buenos Aires que más que ninguno dio vida e inspiración al tango, tenemos la sensación de respirar la atmósfera de puerto típica de Génova, con sus casa y sus calles de arquitectura modesta y casual, pero viva y alegre gracias a los colores vivaces de sus muros. Caminito es una de estas calles, la más conocida, así llamada para homenajear al homónimo tango (de Coira y Filiberto) uno de los clásicos del repertorio de Gardel; la calle se encuentra justamente en la Boca y con solo escuchar o leer el tango te sientes llevado a la atmósfera melancólica y nostálgica de los inmigrados de antaño.

Muchas son las palabras que consiguen evocar los sentimientos de entonces: la salida, la familia lejana, las distancias, el sentido de desarraigo, la incertidumbre, el miedo al mañana; finalmente los ingredientes de tantos cuentos y tantas cartas amargas enviadas por los “noninos” a los suyos. La Argentina ha sido al mismo tiempo lugar mítico de grandes esperanzas de futuro y teatro de grandes desilusiones: las dos, juntos en una mezcla especial, formaron la poética del tango y ya son parte de la historia de la música.

Versos recitados de canciones, muy conocidas o raras, vinculados a esta arte patrimonio de la humanidad; llenan la atmósfera del salón, desde *Media Luz* a *Caminito* a *La Violeta*: amores robados, desesperados, existencias difíciles, los personajes de la vida de calle, buques cargados con gente rumbo Italia-Argentina, locales y espacios donde el tango es la vida. Es suficiente con mirar la lista de los músicos, los cantantes, compositores, directores y letristas de este género poético-musical para averiguar de que tamaño es el aporte italiano, sea en el sentido genético, sea por historial de experiencias.

⁷² Música: Aníbal Troilo Letra: Cátulo Castillo

Los italianos han sido fundamentales para el nacimiento del tango, aunque sólo sea porque con los italianos llega el organillero, pieza clave para que el tango adquiriera su connotación triste y nostálgica que nos emociona tanto.⁷³

Cabe subrayar cómo el tango es uno de los símbolos de la cultura argentina, y también de la imagen de la Argentina en el extranjero, y al mismo tiempo la síntesis de la fusión predestinada con la cultura italiana que nació y se desarrolló a partir de finales del s. XIX.

Claro que este aspecto iba a ser central para los cineastas que trataban de las migraciones; de hecho, incluso en el cine mudo, el tango protagoniza muchas películas. Hay que profundizar uno de ellos, *La borrachera del tango* de 1928. El protagonista de la película, el vago Fernando, desde las primeras escenas se presenta “borracho” de Buenos Aires. Hijo de una familia italo-argentina bastante adinerada inmigrada desde hace no mucho tiempo, Fernando se da el lujo de no amargarse la vida con la búsqueda de trabajo, más bien trata de gozar de las oportunidades que ofrece la intensa vida nocturna de la ciudad que nunca duerme, que encanta y corrompe a los jóvenes con la fascinación del prohibido.

Esta faceta de la rutilante metrópoli en la cual el tango, aquí música de bajos fondos y prostíbulos, se convierte en metáfora del vicio; esa es la mirada burgués e hipócrita, así como para la ambientación de la película se prefieren los barrios ricos a los arrabales populares. Edmo Cominetti, director y productor, observa la ciudad desde el punto de vista de la burguesía privilegiada, poniendo en campo moralismos intransigentes; insinuando la tesis que justamente sea la utopía urbana, el mismo sueño de la nueva oportunidad en ultramar, lo que corrompe a los jóvenes.

La reiterada comparación a lo largo de la película entre Fernando y el hermano Luis, un cuerdo y honesto ingeniero que tiene la tarea de construir un dique en la pampa, es el hilo conductor del cuento. Cuando termine el trabajo terminará también la historia de los dos hermanos, con el vago que acaba con arrepintiéndose y redimiéndose, poniendo de relieve el mensaje, mejor dicho lo sea la moraleja de Cominetti: el trabajo duro, mejor si lejos de la ciudad, y concreto es la única salvación,

⁷³ En su libro *Voglia di tango*, Meri Lao analiza la fuerte relación entre la inmigración italiana en Argentina y el nacimiento de tango

contrapuesta a la perdición de la borrachera urbana. Más o menos la ideología gauchesca donde la ciudad no es que el demonio.

Proveniente de una familia italiana de muchos recursos, Cominetti⁷⁴ es considerado una persona muy importante en el mundo del cine argentino, ya que fue director y aún más porque es el fundador de la casa de producciones Ariel Film que promovió varias películas a lo largo del los años '20.

Tenemos que señalar también la participación en el reparto de Nedda Francy⁷⁵ (nombre de nacimiento Neda Francalanci, por supuesto italiana) quien es recordada todavía por su participación en "Finisce sempre così", película de 1938 con Vittorio De Sica con la dirección del otro italiano Enrique Telémaco Susini, del cual vamos a hablar más adelante. El hilo que vincula Argentina e Italia resulta todavía más evidente por este intercambio continuo de personajes cinematográficos entre los dos países; ni va a ser casual que el cine italiano fuera ganando cada vez más prestigio a nivel mundial, hasta llegar paulatinamente a un cambio total de la imagen del Belpaese en Suramérica.

76

En los cinco años después de *La borrachera del tango* las tecnologías progresaron a un ritmo vertiginoso, tanto que el sonoro ya había entrado con prepotencia en la gran mayoría de las producciones mundiales. La llegada del sonido, naturalmente, representó un cambio decisivo para quien quisiese usar el tango en su guión. Hasta entonces se había gozado de la música solamente gracias a músicos o pequeñas orquestas que tocaban en sincrono con la película en vivo durante la proyección: Fernando, en una escena de la película de Cominetti se encuentra en un local nocturno donde un grupo toca un tango con bandoneonista incluido; la película era muda, así que hoy no se puede escuchar su música, sino solo imaginar la magia perdida de una orquesta tocando en vivo en el salón; quizás a la época también el sonido tuvo sus opositores puristas.

Con unos años de atraso con referencia a Europa, en 1933, también la Argentina tuvo su primera película sonora: *Tango!*; por supuesto, lo dice todo, ¿qué otro título

⁷⁴ AA.VV *America Latina: lo schermo conteso*, Venecia: Marsilio, 1981;

⁷⁵ AA.VV *America Latina: lo schermo conteso*, Venecia: Marsilio, 1981;

⁷⁶ <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0012.pdf>

podría tener?, ¿que otra palabra podría acompañar la aparición del sonido en el cine argentino?

En 1933 Angel Mentasti, originario de Varese, llegó a Buenos Aires y aquel mismo año, gracias a sus experiencias de cine adquiridas en Italia y sobre todo en Alemania, fundó la "Argentina Sono Film". La elección del tango como tema y como música de la primera película sonora, así como en EEUU se había elegido el Jazz, permitió abrir una ventana sobre el mundo representado: conventillo, cabaret, personajes de barrio, vida nocturna.

Se incorporaron en el reparto grandes cantantes, actores muy conocidos, todos con historiales de éxito en el teatro, todos que por primera vez mostraban sus caras y sus voces desde la gran pantalla. Las estrellas de radio y teatro involucrados tuvieron un gran impacto en la masa del público, incluso contribuyeron a una inversión en los prejuicios tan comunes en la población.

El tango pierde su carácter de representación de nicho, deja su estigma negativo en la mentalidad del argentino medio, al contrario se vuelve gradualmente significativo y querido símbolo del país; con un recorrido paralelo la ciudad adquiere una connotación positiva.

La trama de la película se desarrolla alrededor de las letras de distintos tangos famosos, ofreciendo al público en seguida un clima familiar, hasta dejar en segundo plano la misma trama de la historia. La película casi parece una especie de promoción de la oficina nacional de turismo, algo como un ejercicio estético y estilístico impulsado por el entusiasmo de las novedades técnicas recién llegadas.

Roberto Ellero define la película "una cavalcata musicale deliberatamente concepita in funzione dello spettacolo porteño e dei suoi protagonisti, estensione in campo cinematografico di un prodotto già ampiamente "manifatturato" dall'industria radiofonica e discografica"⁷⁷.

Mirando la película los tiempos, los ritmos, las atmosferas del sainete parecen lejanos años luz; aunque ambientación y personajes son los mismos, resulta evidente cómo mientras tanto estaba pasando una revolución, cultural antes que tecnológica.

⁷⁷ <http://venus.unive.it/imla/SITOIT/EMHM%20testi/Ellero1.htm>

Claro que el tema inmigración ya no tiene el papel clave de antes, aunque sea presente por medio de los personajes tópicos del sainete; se da un nuevo paso adelante hacia la integración gracias no solamente al tango sino a dos de los intérpretes: Tita Merello y Luis, ambos inmigrados de segunda generación, ambos de familia humilde, ambos llegados a ser glorificados por el público.

Tita Merello nació en el barrio de San Telmo del matrimonio entre un conductor de carros y una planchadora, criada justamente en un conventillo en condiciones económicas difíciles, más aún por la muerte temprana del padre. El rescate social llegó junto con su traslado definitivo a Buenos Aires, después de varias vicisitudes de vida en colegios y en el campo; a los 16 empezó pisando el escenario, de bailarina de variedad primero y luego de cantante de tangos: ahí encontró su impactante éxito, su consagración en el empuje del espectáculo, hasta ganarse la definición de Anna Magnani argentina.

El clamor de su fama y el cariño del público son motivados también por su compromiso político: siempre se proclamó peronista y feminista⁷⁸, lo que le costó el destierro y el exilio a México, donde ya era famosa, a la hora del golpe militar que derrocó a Perón en el 1955. *La borrachera del tango* fue su comienzo en el cine y, ya en su primera aparición fue alabada por su recitación muy natural, simple, expresivo y con grandes actitudes de gestualidad.

Su participación en esta película dirigida por Luis Moglia Barth tuvo una gran importancia para ella también por otra razón: fue la ocasión en que encontró a Luis Sandrini, otro actor italo-argentino destinado a convertirse en un icono hasta merecer un lugar en el Panteón de los artistas en el cementerio de la Chacarita, el mismo donde descansan otras glorias nacionales, como Carlos Gardel y Evita Perón. Con Sandrini, probablemente cómplices sus comunes orígenes, tuvo una intensa relación amorosa de gran interés para la prensa y para todo el público.⁷⁹

Sandrini, hijo de actores circenses genoveses, empezó muy joven su trabajo de payaso junto a su padre con espectáculos por toda la Provincia de Buenos Aires. Aunque no tuviese ninguna experiencia con el cine su carrera en la pantalla coincidió

⁷⁸ Fernando Muñoz Pace, . Artes Gráficas Rioplatenses SA, ed. *Fascículo "1950-1959: Peronismo y antiperonismo"*. Argentina: Sol 90 2010. pp. 6-7

⁷⁹ Roberto Blanco Pazos,; Raúl Clemente. *Diccionario de Actrices del Cine Argentino Segunda Edición (1933-1997)* (2 edición). Buenos Aires: Corregidor. 2008

exactamente (así como la Merello) con la llegada del sonido y de allí vino su éxito como actor; el mismo año de *Tango!* en efecto fue elegido para interpretar al personaje cómico de Eusebio en la segunda película sonora argentina: *Los tres berretines*, donde demostró su talento de actor.

Su larga y proficua carrera, sea teatral que cinematográfica (se calcula que sus participaciones lleguen a 70 películas y 300 piezas teatrales), empezó justamente con el tartamudo italiano, hijo del dueño de una ferretería, papel que interpretó en una película de Enrique Telémaco Susini (uno de los fundadores del grupo Lumilton, en competencia con la recién nacida Argentina Sono Film). La anterior experiencia de payaso se adivina detrás de su estilo a lo largo de toda su carrera, y esa fue una clave de su éxito; quizás Sandrini fue la primera verdadera estrella del cine argentino.

Los tres berretines enseguida se puso como rival de *¡Tango!*, por el calendario (salió ni un mes después) así como por las atmósferas. Aunque ambas películas tuvieran la dimensión urbana, la rutilante vida bonaerense, como centro, el enfoque fue bastante distinto; la gran ciudad salía indudablemente ganadora en la vieja disputa con el campo de los orígenes, el abierto, moderno cosmopolitismo le ganaba sin remedio al cerrado nacionalismo reaccionario, así como en la cultura alta de todo el mundo. *¡Tango!* tenía el énfasis como prerrogativa propia, tendía de forma casi ostentosa hacia el melodrama, apostándolo todo, casi todo, a la música evocadora, así como para dejar la trama (poco más que una débil historia de amor) en segundo plano, para dar prioridad a las atmósferas poéticas y a la melancolía típica del tango; centrales eran los estímulos visuales y musicales para hacer palanca sobre los sentimientos nostálgicos y románticos a los que el público ya se encontraba propenso.

Mientras tanto Susini trató de darle el máximo relieve a la trama de la historia y la caracterización de los personajes, tal que esta comedia tuvo un papel importante en la valorización en términos nacional-populares de la vida de la ciudad, así mismo en subrayar el papel clave que en ello tenían los ciudadanos de origen italiano.

Para Mentasti y Moglia Barth la italianidad de los personajes del barrio solo era una característica marginal, enfocada un poco más gracias a la notoriedad de Tita Merello; al contrario en *Los tres berretines* cumple un papel clave sea por ser el cabeza de familia -un comerciante dedicado al trabajo que menosprecia todos los vicios- representa la típica personificación del italiano estereotipado, y además porque la

película enfrenta y analiza la distancia entre los inmigrados de primera y segunda generación, todo en forma exhaustiva y desdramatizante.

Los tres hijos, nacidos y criados en Buenos Aires representan el ejemplo de los tres berretines, o sea de los tres vicios típicos de la sociedad urbana de entonces: el cine, el fútbol y el tango. El último “berretín” es especialmente interesante en relación con mi investigación, por lo que es analizado en forma muy original gracias al talento de Sandrini, que consigue darle un enfoque irónico y liviano sin por otra parte restarle valor.

En esta película, en los créditos, el jazz reemplaza al tango, pero el tango adquiere una función narrativa central, siendo la obsesión del personaje Eusebio, ingenuo y entusiasta amante de la música, convencido de tener el talento para llegar a ser un grande autor de este género. Su tartamudeo transforma en cómico desde el comienzo cada intento de afirmarse como músico, sueño que finalmente quedará fracasado por culpa de Don Gaetano -propietario de marcada habla napoletana del Conservatorio Golfo di Salerno, enésima “macchietta” de italiano- quien, por envidia o quizás por maldad, humilla y ridiculiza al pobre Eusebio sustituyendo un tango con una tarantela.

A la hora de ofrecer un retrato de la vida cotidiana de una corriente familia medio burgués en Buenos Aires, gracias a la complicidad del género musical argentino por excelencia, se le dio al público la oportunidad de simpatizar e identificarse con los protagonistas, víctimas como casi todo el mundo de los tres vicios. Así se consiguió un significativo paso en adelante cultural camino a modificar la imagen colectiva: los “tanos” son finalmente como todos los demás, aunque con sus propias características, y el cosmopolitismo urbano logra comprensión y aceptación en la población, un valor añadido para el conjunto de la ciudad.

Obviamente la integración social de los italianos era una operación buscada, pero de toda forma ineluctable, por la propia naturaleza del crecimiento del país. Con el desarrollo de los medios de comunicación, con la circulación cada vez más intensa y global de las obras artísticas en el mundo, y sobre todo con la llegada en Suramérica de una nueva inmigración culta, burguesa, que en poco tiempo consiguió hacerse un ancho espacio en todo ámbito, se volvió imposible y anticuado seguir estigmatizando las categorías según el país de procedencia.

Los múltiples papeles que ya los inmigrados cumplían estaban perfectamente integrados en la realidad multicultural del tiempo, y el éxito del cine tenía un tamaño enorme, gracias también a la curiosidad de la gente y a su gana de socialidad. Películas procedentes de Europa y EEUU llegaban como una inundación y el público argentino no demoró en entender y querer el lenguaje de cada escuela; eso vino a significar necesariamente el rápido apagarse, también para las masas menos cultas, de lo que quedaba de la identificación italiano/ignorante; el recuerdo de los italianos harapientos bajando de los buques se mudó al museo, junto con el jinete de Molina Campos, algo irrelevante aunque pueda todavía ser objeto de añoranza.

Como a menudo pasa con este tipo de fenómeno, resulta más fácil que el racismo pueda echar raíces cuando los objetos del menosprecio son pobres, además que distintos de los racistas por algún otro rasgo; la actitud a prevaricar en perjuicio de los “últimos” es una estrategia fácil y ganadora; y al mismo tiempo algo cobarde que nunca deja de volver cíclicamente a lo largo de la historia.

El caso de *Los tres berretines* es un ejemplo apropiado: además del ya mencionado Sandrini, también Luis Arata -el actor que interpretaba al padre- procedía de una familia de genoveses y tenía notoriedad entre el público de élite por sus actuaciones en el teatro clásico; Pirandello en persona le rindió homenaje aplaudiendo su talento.

Enrique Telémaco Susini⁸⁰ por su parte era un italiano licenciado en medicina, aficionado a la música, músico a su vez, políglota y experto en nuevas tecnologías. Su espíritu pionero se hizo manifiesto mucho más allá del cine: se dedicó a la televisión en los años cincuenta, trabajando en el recién nacido Canal 7, y fundó nada menos que una Cooperativa, la Telefónica Pinamar Ltda. Por su éxito con el cine se ganó mucha consideración también en Italia, tanto que rodó con Vittorio de Sica y Nedda Francy (la misma de “*La borrachera del tango*”) la película italiana “*Finisce sempre così*”, uno de los primeros ejemplos de colaboración internacional entre los dos países destinado a producirse muchas veces hasta convertirse en uno de los puntos de fuerza del cine argentino especialmente en la segunda mitad del siglo XX. En aquel entonces, desde el

⁸⁰ Paulo Antonio Paranagua *Cine latinoamericano I. Diccionario de realizadores*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1997;

neorrealismo en adelante, el cine italiano tuvo unánime y mundialmente el renombre de una de las cinematografías mejores del mundo, para alguien el mejor.

Como podía, en esta situación, una nación joven como Argentina no disfrutar del aporte cultural de los millares de italianos que tenía a su alcance?

2.6 CATITA

En el contexto de los años 30 hace falta sin duda hablar de uno de los personajes más representativos de la cultura argentina: Niní Marshall. En esta temporada el entusiasmo del público por el cine tenía una motivación más: permitía verle la cara, ¡por fin!, a sus ídolos de la radio en la pantalla, y la Marshall ya era una estrella conocida a nivel nacional gracias a los programas radiofónicos en que trabajaba junto a Juan Carlos Thorry.

La habían descubierta aún niña en el barrio de San Telmo donde se crió, por su grandes habilidades de actriz de carácter; tenía un talento extraordinario para reproducir gestos, expresiones y en particular la forma de hablar de la gente de la calle; segura que su vida de barrio y su capacidad de observación le habían otorgado un repertorio inmenso, que supo disfrutar en el mejor modo.

El público argentino sigue queriendo mucho a esta actriz: su extraordinaria versatilidad y capacidad de imitación hasta dio inspiración para un estudio sobre su peculiar comicidad, también a nivel filológico-lingüístico⁸¹. Dos personajes, los dos concebidos, escritos e interpretados por ella, le dieron fama y aprecio por parte de todo el país: Cándida, sirvienta gallega tosca y gruñona, y Catita, quizás la más significativa además de única en su género.

Catita, nacida Catalina Pizzafrola, fue una clásica representación de la italiana típica del conventillo: superficial, presumida, entrometida y con una habla que recuerda mucho las máscaras del sainete clásico, pero con una identidad bien definida de personaje. El contexto en que se desarrollaban las historias, aunque bien conocido por el público, quedaba enriquecido por dos otros personajes: Doña Caterina Gambastorta

⁸¹ Marily Contreras, *Niní Marshall: el humor como refugio*. Argentina: Libros del Zorzal. 2003

de Langanuzzo, otra inmigrada italiana de 90 años que pasa los días añorando la vida de su pequeño pueblito lamentando: *¡Allá la vaca te dan una leche, lo chanco te dan uno chorizo... lo caballo te dan una patada...!*⁸²; y finalmente el propio hermano de Catita: Mingo.

Las risas se desataban por su habla incorrecta y torpe, junto a una actitud de improbable pedantería. Parece que la idea para la creación de este personaje se le ocurrió escuchando y mirando a las chicas de barrio que se amontonaban afuera de la sede de la radio donde trabajaba para pedirle autógrafos a su colega Thorry. Brillante inspiración, ya que le otorgó desde el primer momento un enorme éxito, al punto que Manuel Romero, comprendiendo que las potencialidades de la chica podían tener mayor hincapié en la pantalla, en 1938 decidió escriturarla, justamente en el papel de Catita, para su película *Mujeres que trabajan*.

La película tuvo un grandísimo éxito, en gran medida atribuido por la crítica justo a su forma peculiar de uso del lenguaje, y determinó definitivamente la transformación de Niní Marshall de “macchietta” radiofónica en protagonista indiscutida de las 37 películas que llegó a rodar a lo largo de su vida. La fama que consiguió fue tan llamativa que la actriz se encontró siendo disputada por las dos compañías cinematográficas de la época, las ya citadas Lumiton y Argentina Sono Film. Su popularidad siguió creciendo cada vez más en los años entre finales de los treinta y comienzo de los cuarenta, así escribiendo un capítulo muy importante del cine argentino, a través de sus personajes inolvidables, en la cultura nacional-popular del país⁸³.

Niní siempre negó ser una activista de los movimientos feministas, pero no hay forma de confirmar esta negativa. Ya era bastante raro que una mujer fuera autora de sus propios diálogos, el simple hecho de serlo podía ser leído como una provocación, un acto revolucionario. Actrices y cantantes femeninas de la época, pero también hoy en día en realidad, aunque talentosas, eran por lo general solamente ejecutoras de obras llevadas a cabo por alguien distinto, hombre por supuesto. Pero justamente Argentina tenía la fuerte propensión a idolatrar iconos femeninos (pensamos en Evita Perón) y

⁸² Susana Degoy, *Niní Marshall: la máscara prodigiosa*. Argentina: Manrique Zago. 1997

⁸³ Domingo Di Núbila. *La época de oro: historia del cine argentino* (1.ª edición). Argentina: Del Jilguero. 1998

Nini fue rodeada de admiración y amor por su público que encontraba en ella coraje, corazón y anticonformismo.

Desgraciadamente no todos aprobaban su comicidad, ni tampoco su forma de vivir como mujer, por el periodo muy difícil y conflictivo en la vida política, la Marshall fue acusada de deformar el idioma; sus críticos agregaron la agravante de que su público no tenía la cultura como para discriminar y corría el riesgo de perjudicar su pureza lingüística. Claro que acusar a *Catita* por eso no era nada más que un pretexto para acosarla, alimentado por una mentalidad machista por parte de quien no podía aceptar por prejuicio la autonomía artística de una mujer, simplemente por ser mujer.

Los años 40 fueron un momento muy difícil para la “chaplin de falda” -así fue apodada- y los conflictos con el gobierno peronista la obligaron, en el 43, a buscar amparo en México, donde sin embargo la acogieron con todos los honores y donde consiguió seguir sin mayores problemas su carrera de actriz⁸⁴.

Probablemente *Catita* puede ser recordada como la máxima representante del sainete cinematográfico, aunque su forma de actuar fuera muy peculiar, algo extremadamente nuevo. En un periodo de fuertes movimientos intelectuales a nivel internacional es preciso asociar su máscara a todas las otras que enriquecían el panorama del mundo del cine, y que siguen siendo puntos de referencia para quienquiera se comprometa con la recitación cómica.⁸⁵

⁸⁴ Niní Marshall, *Mis memorias*. Argentina: Moreno. 1985

⁸⁵ Roberto Blanco Pazos,; Raúl Clemente, *Diccionario de Actrices del Cine Argentino (1933-1997)* (2.^a edición). Argentina 2008

CAPÍTULO III

EL CINE ITALIANO EN ARGENTINA

3.1 PERONISMO Y NEORREALISMO

Los años 40 del siglo XX fueron, a nivel planetario, un capítulo especialmente oscuro de la historia contemporánea. Numerosas dictaduras se habían instalado en el poder en Europa durante los decenios anteriores y exacerbaron los conflictos ya latentes hasta sus últimas consecuencias, hasta el deflagrar de la segunda guerra mundial.

El mundo salió agotado de la guerra: decenas de millones de muertos, ciudades, infraestructuras e instalaciones industriales destruidas, una economía que se había adaptado por todo el mundo a las exigencias bélicas. Acabada la guerra después de seis años de destrucción, Europa estaba toda por reconstruir, el campo abandonado tenía que volver a ser cultivado, la industria necesitaba de una reconversión, la geografía del viejo continente y del mundo entero se había transformado en profundidad, con millones de prófugos sin casa ni patria, los ciudadanos que volvían de los muchos frentes de batalla o del cautiverio tenían que volver a buscar una nueva ubicación laboral, pero también psicológicamente sus propias identidades humanas. Otro drama

que enfrentar para Europa, y Asia, un recorrido que amenazaba ser largo y doloroso, para las Américas la situación era distinta.

En la inmediata posguerra desempleo y trabajo mal pagado se convirtieron para multitudes en la condición de vida normal, situación social muy difícil de enfrentar, más aún para una República recién salida de una dictadura y una guerra perdida como la italiana; empezó a armarse el Plan Marshall, un proyecto de reorganización económica basado en financiaciones americanas, en la parte occidental del continente orientado a la reconstrucción; entre otras medidas los gobiernos italianos impulsaron, para la recolocación de la mano de obra en exceso, la implementación de la emigración al extranjero y mucho a América y Australia, ahí donde las economías eran de toda forma más viables y en expansión, debido también al abastecimiento de los países en guerra.

El resultado de la guerra y el rol de leadership desempeñado por los partidos marxistas en la Resistencia había incrementado el atractivo de los ideales socialistas para una parte importante de la ciudadanía. La estrategia de impulso a la emigración fue fomentada por parte de los partidos de gobierno filo occidentales también por otra razón: una eventual y temida rebelión social hubiera podido transformarse y empujar la población hacia ideologías filo soviéticas, hipótesis incompatible con el orden político y la estructura internacional de alianzas contrapuestas salida de la conferencia de Yalta; algo inadmisibles en el marco de la creciente Guerra Fría.

Si en los años 30 el fascismo, también por razones de retórica patriótica, había adoptado políticas de fuerte limitación para la emigración, hasta suprimir los organismos específicos, en 1947 el gobierno italiano, una vez cerrada la temporada de los gobiernos de unidad nacional bajo el impulso norteamericano con la salida de los partidos socialista y comunista, vuelve a establecer una Dirección General de la Emigración, y emitió varios decretos ministeriales y firmó acuerdos bilaterales con otros países.

Ya la Constitución italiana preveía, con el artículo 35, que:

La Repubblica tutela il lavoro in tutte le sue forme ed applicazioni.

Cura la formazione e l'elevazione professionale dei lavoratori.

Promuove e favorisce gli accordi e le organizzazioni internazionali intesi ad affermare e regolare i diritti del lavoro.

*Riconosce la libertà di emigrazione, salvo gli obblighi stabiliti dalla legge nell'interesse generale, e tutela il lavoro italiano all'estero*⁸⁶.

El 21 de febrero de 1947 en Roma se firmó un primer Acuerdo entre Italia y Argentina, después de una larga campaña de propaganda por parte de los mayores periódicos, que enumeraban las ventajas de la emigración. Ya descrita por mucha propaganda como la tierra de acogida y de suerte para muchos italianos a partir de la mitad del siglo XIX, se pueden transcribir las palabras del periódico de Roma “Il messaggero” que, en el mayo de 1947, publicó en la primera página el artículo titulado “In Argentina c'è posto per gli italiani” donde se citaban las palabras del mismo Presidente Perón:

Necesitamos de hombres enérgicos y espiritualmente sanos. No se trata de incrementar la población de los centros urbanos ya grandes, sino de cultivar y poblar el inmenso territorio de la Pampa, o de proporcionar para nuestros centros industriales mano de obra calificada.

La opinión pública del país fue orientada hacia la idea de que la Argentina era algo como una “tierra prometida”, lista para devolver dignidad y prosperidad a todos los que se hubieran mudado allí. La operación resultó por cierto un éxito: los italianos que emigraron en aquel periodo fueron 400.000; entre 1946 y 1960 hubo para Italia el último gran flujo migratorio.

Naturalmente tanta gente era impulsada a salir hacia la Argentina no solamente por los organismos estatales, sino también por razones políticas o personales, como, muchas veces, con la perspectiva de reunirse con parientes lejanos que ya se habían instalado allí.

Por su parte Argentina estaba viviendo una temporada de expansión económica importante, gracias a su posición de neutralidad en la guerra, lo que había favorecido el incremento de las exportaciones, a empezar por el trigo. De Gasperi, Primer Ministro de los gobiernos democristianos, pudo poner en acto como una especie de cínico comercio: mercadería preciosa para una Italia todavía postrada por la postguerra, a cambio de

⁸⁶ La Costituzione della Repubblica italiana

mano de obra muy necesaria para el desarrollo de la industria y de la agricultura donde se necesitaba⁸⁷.

Juan Domingo Perón, recién nombrado Presidente, decidió favorecer esta estrategia, consiguiendo un incremento de la población, dando prioridad a los que tenían el propósito de establecerse en forma definitiva en el país y que tuviesen calificaciones específicas; la selección no abarcaba solamente las capacidades laborales, sino, quizás preferentemente, las calidades “ideológicas”: anticomunismo, religión católica, etnia mediterránea. Estas discriminaciones se justificaban por el intento de favorecer una rápida integración; pero no iba a ser por primera vez que Argentina ponía límites de matriz racista para conseguir gobernar el incremento de población; todo resulta más claro si se tiene en cuenta la actitud muy indulgente hacia el fascismo, los ex jerarcas italianos, alemanes o de otros países colaboracionistas.

3.2 EMIGRANTES - ALDO FABRIZI (1948)

En este contexto especialmente sensible, Aldo Fabrizi eligió escribir, rodar e interpretar una película justamente sobre el tema de una familia italiana de emigrantes que sube al buque para instalarse en Argentina; Fabrizi en esta ocasión actuará además de protagonista, Giuseppe.

Se puede considerar ejemplar la sensibilidad con que el director consiguió describir una realidad tan dramática; hay una trama superficial de argumento romántico, pero los verdaderos protagonistas de la historia no son los enamorados, sino la familia y todos sus sentimientos; el enfoque se centra en la emigración, en el violento desarraigo del propio país. En una época en que los lazos con el propio hogar, su entorno, la patria eran mucho más fuertes que hoy en día y los grandes viajes no eran algo para todos los días; una vez zarpado el buque el miedo era no volver a ver a los tuyos, los que habías dejado, nunca más.

Las extremas dificultades de un viaje casi interminable, por el tiempo de navegación y por las peripecias burocráticas, a la hora de partir como una vez llegado. Como ya he escrito, la selección no era nada simple de superar. Primero hacía falta no

⁸⁷ Gianfausto Rosoli, *La política migratoria italo argentina nell'immediato dopoguerra*

haber contraído ninguna enfermedad durante el viaje, luego la ansiedad del futuro los acompañaba sin tregua: encontrar un trabajo, un alojamiento, tener algo de dinero para enviárselo a quien lo estaba esperando en patria para, a su vez, poder reunirse; todo eso apurados, con el miedo y la vergüenza de un fracaso.

Estas temáticas quizás no sean del todo nuevas, tienen varios antecedentes en campo literario, pero la forma de contarlas tiene mucho valor a la hora de enfrentarlas; el medio cinematográfico demostró su eficacia para brindar una descripción fiable de situaciones hasta entonces llegadas al público solamente en forma de cartas privadas y reportajes periodísticos; y además todavía había gente iletrada que, por primera vez, pudo averiguar que historias ya conocidas directamente por tantos cuentos tenían una platea mucho más grande.

La desempolvada rutilante ilusión del nuevo mundo dejaba de ser una frustración privada, un sueño perdido; la dificultad de integrarse pudo ser desmontada simplemente por el cuento de la mujer del protagonista, Adele. Ave Ninchi/Adele, consigue con su extraordinaria actuación que el público se acerque a reflexionar sobre el tema de la condición femenina, algo nada asentado para el momento y para el público medio argentino de entonces.

Aldo Fabrizi demostró una mente muy abierta en la descripción de los argentinos que, gracias a su propio talento y a la cercanía de su cultura con la italiana, hizo que el impacto con el nuevo mundo, en sí tan distinto del nuestro, fuera mucho más liviano de lo que fue, por ejemplo, en los Estados Unidos. Como director eligió a personajes entre la gente común y corriente ayudó al público a reconocerse en las situaciones de la historia. No hizo ninguna referencia a la situación política, ni tampoco a personalidades del poder; consiguió evitar la introducción de figuras antagonistas, se quedó entre la gente humilde del entorno.

Giuseppe Borbone (Aldo Fabrizi) es la representación del hombre común, lleno de sueños y esperanzas, que convence a su mujer Adele, embarazada a punto de dar a luz, y a su hija María a acompañarle en esta aventura al otro lado del océano. Ya antes de llegar, todavía en el buque, el núcleo familiar se amplía por el nacimiento de Italo, así que el cabeza de familia ve aumentar la carga de sus responsabilidades.

Giuseppe se va a encontrar a lo largo de la historia con varias desventuras, no todas de hombre impecable, en realidad, hasta perder todo el dinero ahorrado en una

apuesta en las carreras. En el final feliz de la película se deshacen los nudos: los problemas de vivienda y de trabajo se solucionan o, por lo menos, se estabilizan; Adele acepta finalmente quedarse en Argentina, y María acaba casándose con el ingeniero. A la crítica no le gustó este “happy ending”, acusaron a Fabrizi de haber sido demasiado retórico y dulzón⁸⁸: una descripción nada verosímil y eficaz para describir a los emigrantes italianos de la posguerra; pero la película se puede igualmente disfrutar: nos ofrece un retrato vivaz y cariñoso de aquel mundo, siempre con un hilo de ironía.

En un momento tan complejo y difícil en relación al problema de las migraciones, esta película, de toda forma, nos ayuda a ver en un espejo “cuando los migrantes éramos nosotros”. *Emigrantes* nos habla de una Italia que no hospedaba extranjeros en su territorio, sino tenía que dejar salir a los suyos al extranjero; un país pobre y humillado por la guerra que veía a tantos conciudadanos salir en busca de mejor suerte; ilusión y escepticismo se mezclaban en igual medida, como tristeza y alegría.

Fabrizi dibuja este mundo y este momento a través de su peculiar neorrealismo, con muchas incursiones en el territorio de la comedia sentimental o el mismo melodrama. Estas características son la marca de fábrica de Fabrizi, un hilo conductor en su carrera de director que va empezando con esta primera prueba: un cocktail de sonrisa y llanto que tanto su público, una enorme platea popular, le agradeció en el curso de su larga vida de hombre de espectáculo.

Una de las facetas más interesante de la película, que todavía se puede encontrar en otras obras de este tema, es el distinto planteamiento frente al luto por el destierro de los jóvenes y de los adultos. Claro que la nostalgia es un estado de ánimo que afecta sobre todo a quien tiene muchos recuerdos y menos futuro por delante: los recuerdos acumulados durante la vida son cuantitativamente mucho más numerosos según el tiempo transcurrido. El asunto tiene mucho que ver con el efectivo desarrollarse de la integración en un contexto nuevo, ya que la nostalgia puede volverse en una forma de resistencia a la integración; los jóvenes tienen una forma de resistirse más blanda, hasta casi no tenerla, en la medida en que hayan nacido o crecido en el lugar de migración; los adultos a veces acaban por agarrarse a recuerdos míticos de lugares y personas, o dejarse llevar por un orgullo nacionalista que puede resultar patético. Para todos,

⁸⁸ Catalogo Bolaffi del cinema italiano primo volume 1945/1955

jóvenes y menos jóvenes, el rechazo en forma de racismo puede empujar al uso del orgullo como desafío a quien te rechaza, arma de las víctimas.

Es preciso aclarar que el peronismo coincidió con la época del neorrealismo italiano. Perón decidió adoptar una política proteccionista con relación a la industria cinematográfica, con el otorgarle muchos privilegios a los productores argentinos, para la promoción cultural del país; se apuntaba a mantenerse al día respecto al mundo occidental, a no quedarse atrás frente al fervor de novedades artísticas y culturales que llegaban de Norteamérica y Europa.

Naturalmente esta política trató de favorecer las producciones locales, pero se quedó muy lejos de lograr cerrar la puerta a las mayores escuelas de cine del resto del mundo; fue entonces natural e inevitable que el mundo del cine, público y artistas, mirara con interés y fascinación las películas italianas, hasta hacer de la escuela italiana su principal punto de referencia, modelo a imitar, incentivando muchas colaboraciones transnacionales.

Con la llegada del neorrealismo la necesidad de mantener a la altura el nivel cualitativo de las películas ya encontraba conformes las dos caras del mundo cinematográfico: crítica y taquilla. Las primeras etapas experimentales pronto dejaron paso a una fase madura, capaz por fin de involucrar y convencer al mundo intelectual argentino, ya desde tiempo conectado y al día con las corrientes culturales triunfantes en la contienda internacional.

A finales de los 40 la cantidad de películas italianas proyectadas en los salones de Argentina empezó a crecer desmesuradamente; no solamente los profesionales sino también el público menudo demostró en seguida gran interés y entusiasmo por este estilo revolucionario. Cuando en 1953 tuvo lugar en Buenos Aires la "Semana del Cine italiano" y Vittorio de Sica fue invitado a asistir, todos sabían muy bien quién era y el papel clave que tenía. Fue la ocasión para el público argentino de ver por primera vez *Ladri di biciclette*, con cinco largos años de atraso con respecto a la salida en los salones italianos; todos apreciaron su estilo y su mirada social, la visión "filosófica" suya y del entorno del cine italiano.

Tomando en cuenta las características fundamentales del neorrealismo se entiende bien por qué el público salió gratamente tocado por la película, en Italia como al extranjero. La ambientación ubicada en máxima parte entre las clases trabajadoras y

sin recursos, con larga utilización de la calle como escenario, la presencia de una mayoría de actores no profesionales, prácticamente todos para roles secundarios, permitieron al espectador sentirse cercano a aquel mundo, percibiendo los acontecimientos y los personajes como cotidianos, verosímiles.

Las películas describían especialmente la situación de la posguerra italiana, reflejaban los cambios de sentimientos y condiciones de vida: esperanzas, rescate, deseo de dejar atrás el pasado, sueños de una nueva vida, frustraciones, pobreza, desesperación...todo eso, y máximamente en los primeros años, sobre el trasfondo de las destrucciones bélicas; una forma casi violenta de reflejarse en el cotidiano, que profundizaba temas significativos también fuera de ese contexto específico.

La elección del neorrealismo de representar el mundo popular, con sus sentimientos y problemáticas cotidianas, ayudó a los argentinos a comprender empáticamente la realidad de la vida italiana en aquel entonces, la confirmación de que realmente "tutto il mondo è paese". La fuerza del vínculo, también, pero no solamente genético, fue la clave que permitió una identificación instintiva con historias y personajes de un país geográficamente lejano.

En este sentido el impacto que tuvo una película como *Roma città aperta*, de 1945, fue extremadamente significativo; realismo y sinceridad en esta obra fue muy impactante para el público, en gran parte compuesto por italianos o descendientes. No fueron solamente los temas afrontados, aunque muy eficaces para crear una participación empática, a otorgarle tanto éxito, sino también la calidad de la recitación de todo el reparto, entre ellos muchos niños, y la maestría de Rossellini que supo conseguir una instantánea fiel de Italia en un momento histórico dramático; todo eso en una situación de trabajo muy precaria, las tropas alemanas recién retiradas, la escasez de material técnico y de dinero.

La presencia de una importante componente infantil tocó en forma aún más impactante la fibra sensible de los espectadores con *Sciuscià* (Lustrabotas), salido a las pantallas en 1948, dos años más tarde que en Italia, en lengua original sin subtítulos. El *Heraldo*, revista cinematográfica de entonces, lo alabó con palabras entusiastas:

*Una de las más grandes obras maestras de la cinematografía El drama lacerante de la niñez descarriada y envilecida por la guerra, en una película de inolvidable emoción y de extraordinaria fuerza humana Nadie que vea "Lustrabotas" la olvidará jamás*⁸⁹...

La finura y la sensibilidad demostrada por De Sica representando a aquella infancia desamparada, traspuesta en un plan poético, hizo que público y crítica le consagrarán como máximo representante del cine neorrealista. No siempre pasa, pero este caso demuestra que una obra de arte alabada por el mundo intelectual puede ser querida también por un público humilde y menos culto; corazón y cerebro a veces pueden andar juntos.

Éxito parecido lo tuvieron casi todas las mayores películas representativas del neorrealismo italiano, como *Ladri di biciclette (1948)* y *Miracolo a Milano (1951)*, ambos de Vittorio De Sica. Además de De Sica también Rossellini fue admirado en Argentina, aunque sea *Paisà (1946)* que *Germania anno zero (1948)* fueron proyectadas en el país respectivamente 10 y 4 años después que en Italia.

Las diferentes críticas del tiempo, siempre positivas y de gran apreciación para los autores, son la demostración de como el neorrealismo ya formaba parte del panorama cultural de Suramérica; el cine local se dejó contagiar sin resistencias, aceptó la influencia de la escuela italiana, hasta reproducir el mismo esquema imaginario. A lo largo de los cincuenta las contaminaciones se hicieron más frecuentes, y llegaron a tocar el cine de autor en los sesenta, la época de auge de los cineclub.

El cine comprometido de calidad se difundía cada vez más, y acabó con constituir un estímulo para las tendencias revolucionarias que influenciaron en el mundo una generación entera.

3.3 IL GAUCHO - DINO RISI

⁸⁹ Revista *Heraldo* n. 905

Il gauchó es una película de 1964 con la dirección de Dino Risi e interpretado, entre otros, por Vittorio Gassman, Amedeo Nazzari, Silvana Pampanini y Nino Manfredi.

El público argentino ya se encontraba predispuesto para reconocer y valorar a Vittorio Gassman y Risi, gracias al enorme éxito que había conseguido solamente dos años antes con *Il Sorpasso*; la extraordinaria obra maestra, irónica y melancólica al mismo tiempo, representaba la época del boom con los personajes Bruno Cortona (Gassman) fanfarrón y encantador, y el introvertido y neurótico Roberto Mariani (Jean-Louis Trintignant); por estas razones fue elegida por el jurado del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, donde fue alabado por todo el mundo. En Italia, al contrario, no había conseguido un inmediato éxito de público, quizás por ser demasiado adelantado para los tiempos que no se encontraban todavía maduros para un final amargo, estando la gente acostumbrada a los finales felices de las comedias.

La gente no entendió probablemente el cambio memorable realizado por Risi con esta película, que supuso de hecho el estreno de un nuevo tipo de comedia a la italiana. La ironía se convierte de repente en profanadora y cínica, las risas están siempre a punto de volverse en tragedia. Nemo profeta in patria entonces, por lo menos a corto plazo, mientras Argentina saludó desde el primer momento esta obra con entusiasmo; hoy sigue siendo objeto de culto, un icono nacional.

El viaje que Dino Risi y Vittorio Gassman emprendieron para desplazarse a Mar del Plata y recoger su premio por la mejor dirección se transformó en inspiración en la redacción del guión de *Il Gauchó*, ambientado justamente en Argentina. La trama de la película toma la idea de ese mismo viaje y de los acontecimientos reales en que fueron involucrados; los personajes son los miembros del reparto llegados para presenciar a la proyección de su propia película.

Aquí tenemos el testimonio directo del director respecto a cómo se le ocurrió la idea y cómo fue acogida la película, para que se entienda mejor su intención:

Il Gauchó era un po' un pretesto per andare a fare una vacanza in Argentina. Ero stato lì l'anno prima al festival di Buenos Aires con I mostri, e avevo anche degli amici là. Anche a Gassman piaceva l'idea perché aveva avuto molto successo come attore a Buenos Aires e in generale nell'America Latina: c'erano addirittura due o tre locali intitolati "Il sorpasso"...

Così ci siamo chiesti cosa si poteva fare: la storia di un gruppo di italiani, cinematografari, un film sul film. La cosa migliore del film è il rapporto con Manfredi, il povero emigrato, e anche il personaggio di Nazzari. quello di Gassman invece era sfocato e di maniera⁹⁰.

[...] In Argentina il film andò male, gli emigrati italiani si incazzarono moltissimo per il film! Eppure personaggi come quello di Nazzari li si incontrava continuamente, e li si incontra tuttora, così come quello di Manfredi. Il personaggio di Manfredi lo abbiamo inventato lì: perché lui stava a Buenos Aires con la compagnia del Rugantino. Il personaggio di questo emigrato fallito lo copiai su quello di un mio cugino che stava appunto a Buenos Aires, finito lì alla Boca, senza una lira. Anzi, il suo unico vestito glielo feci prestare a Manfredi per il film! C'erano cose molto indovinate, credo⁹¹.

Gassman interpreta el papel de secretario de prensa, y los distintos personajes que encuentra a lo largo de esta experiencia en el extranjero quieren representar las múltiples facetas de la inmigración italiana en el país. A Amedeo Nazzari se le encarga el papel de un orgulloso y patriótico empresario, Marucchelli, que consiguió triunfar en el extranjero y aspira ser reconocido como punto de referencia y anfitrión para sus compatriotas, huéspedes prestigiosos; Nino Manfredi, al contrario representa quien fracasó en su aventura de emigrante, en su patético esfuerzo de conservar su dignidad y no ser humillado.

El encuentro con Stefano (Manfredi) deja a Gassman muy decepcionado, ya que esperaba encontrar al viejo amigo de juventud en condiciones de prosperidad, mientras en realidad se encuentra bastante maltratado; el melancólico comentario de Stefano expresa muy bien la amargura de la situación: *“Senti Marco, non se ne fa niente. Io li conosco questi. C'hanno sempre l'Italia in bocca e un core grosso così, ma in fondo dei connazionali come me se ne vergognano. Lascia sta, va”⁹²*

La película ofrece una reflexión agrídulce sobre las condiciones de los italianos en el extranjero con sus múltiples facetas, consigue expresar eficazmente los sentimientos de inquietud y nostalgia, así conectando de alguna forma las atmósferas de

⁹⁰ Lorenzo Codelli, Entrevista a Dino Risi en *Positif* n. 142 sett. 1972

⁹¹ Dino Risi en *L'avventurosa storia del cinema italiano 1960-69* por F. Faldini e G. Fofi

⁹² Escena de la película *El Gaucho*

la inmigración y del neorrealismo; al fin y al cabo los mismos ingredientes del tango. La Argentina dibujada por Risi resulta por un lado como una tierra rica y maravillosa, donde se alcanzan los sueños, por el otro un lugar donde los sueños se deshacen, hasta perder las últimas ilusiones para el futuro.

Toda comedia italiana rodada en aquella época trata de analizar con cuidado y objetividad la sociedad; hoy en día también haría falta reflexionar sobre las ilusiones que alimentan el ideal de vida en el extranjero y el director Risi consigue describir estas expectativas, en una película sin tiempo.

Es el mismo Gassman quien en la película actúa como *Il Gaucho* del título, quien con creciente desencanto descubre esta tierra familiar y todavía desconocida, que lo conmueve por sus contrastes entre lujo y miseria; todo coexiste, así como en cada existencia humana, todo mostrado con una mirada coral eficazmente conseguida por medio de los planos secuencia; una metáfora técnica para enseñar la mirada del protagonista hacia este mundo contradictorio. El personaje consigue aparecer muy creíble y verídico debido también a la necesidad de un arreglo del guión en el terreno, con caracterizaciones y diálogos sacado de esa misma experiencia autobiográfica. A este propósito Vittorio Gassman declara:

Soffrì molto di essere girato in un paese assai disorganizzato. Le cose non funzionavano, andavamo tutti un po' di fretta... A rivederlo guadagna... Aveva una carica di volgarità e di cattiveria umoristica genuina... Avevamo un po' perso la misura. Ma il film non era stupido. (Vittorio Gassman)

De alguna forma la película consiguió interpretar la ligereza de los años del boom económico y, como en la mejor tradición de la comedia italiana, transmite sensaciones de forma clara, nada hipócrita, tal vez hasta exasperada, como declara Gabriele Baldaccini; “utilizzando lo spazio geografico argentino come se fosse un contenitore speculare a quello italiano, nel quale però ciò che risulta effettivamente immobile pare affermare un’innocenza ed un’integrità molto più sincere di quelle del Bel Paese”⁹³.

Gassman solía poner en escena un personaje al estilo del romano típico de Alberto Sordi, pero algo aburguesado, y irónicamente en esta película, no obstante haya

⁹³ Gabriele Baldaccini, *Italiani d’Argentina*, MediaCritica 19 marzo, 2016

sido rodada en el extranjero, esta especie de parodia resulta evidente. Aunque Risi trató de darle énfasis al folklore local, a la arquitectura, los rascacielos, todo lo típicamente argentino, se mantiene la sospecha de que en realidad sean pretextos para deslocalizar la sociedad italiana de entonces.⁹⁴

3.4 DAGLI APPENNINI ALLE ANDE

*[...]Ammonticchiati là come giumenti
Sulla gelida prua morsa dai venti,
Migrano a terre inospiti e lontane;
Laceri e macilenti,
Varcano i mari per cercar del pane.*

*Traditi da un mercante menzognero,
Vanno, oggetto di scherno allo straniero,
Bestie da soma, dispregiati iloti,
Carne da cimitero,
Vanno a campar d'angoscia in lidi ignoti[...]⁹⁵*

En 1886, el mismo año en el que José Podestá en Argentina le presentaba en teatro a la obra *Juan Moreira* de Gutiérrez y la convertía en un exitoso drama teatral, en Italia se empezó a publicar, mensualmente, la novela *Corazón* de De Amicis, destinada a

⁹⁴ Para profundizar más:

www.ilsussidiario.net/News/Cinema-Televisione-e-Media/2013/5/13/IL-GAUCHO-Dino-Risi-e-l-utopia-dell-Eldorado-all-estero/392443/
<http://thecinema.blogia.com/2011/101902-il-gaучo-1965-dino-risi-un-italiano-en-la-argentina.php>

⁹⁵ Edmondo De Amicis, *Gli Emigranti* Poesie, Milano, Fratelli Treves, 1882 p. 227

convertirse en un clásico de la literatura infantil junto a *Pinocchio* de Collodi. Fue su obra más conocida, y con ella se consolidó una nueva forma de contar historias llamada *deamicisiana*, caracterizada por un fuerte poder evocativo, en que la relación entre clases sociales diferentes es descrita de forma patética y enfatizada donde las virtudes burguesas, los mitos patrióticos y los prejuicios sociales reflejan la mentalidad típica de la edad umbertina⁹⁶.

La actualidad de la temática de la emigración italiana a América se reflejó en el número de ediciones que alcanzó la obra en Italia desde el primer momento, aunque su éxito fue mucho más amplio sobre todo en España y Latinoamérica (particularmente en Argentina) y fueron hechas muchas traducciones entre las que se destaca la de Giner de los Ríos y la de Cayetano Vida de Valenciano quien en 1892 tradujo esta obra en Barcelona y la acompañó con 191 dibujos de Amaldo Ferraguti⁹⁷.

El episodio de esta obra que más nos interesa, y tal vez la más conocida, es *Desde los Apeninos a los Andes*⁹⁸ (*Dagli Appennini alle Ande* en lengua original) que cuenta la historia de Marco y fue concebida como un diario escrito por un niño a través de un año escolar de tercer grado en la escuela municipal de Turín.

La historia se ambienta en la Italia del siglo XIX, un momento bastante delicado para el país: las guerras de independencia y de la unificación habían causado pobreza y muerte. La ruptura de las relaciones comerciales con Francia causaron una crisis agrícola que produjo un gran flujo migratorio hacia el norte de Italia (sobre todo Milán, por la industria creciente), norte de Europa, Estados Unidos y otros países de sudamérica, en particular Brasil y Argentina, donde aún actualmente la comunidad italiana es la más numerosa.

El precio de billete era tan alto que en la mayoría de los casos la gente gastaba todos sus ahorros para pagarlo, y tan solo lograba emigrar uno de los miembros de la familia, por lo menos inicialmente. Por esta razón algunos de los testimonios más válidos sobre esta experiencia los tenemos gracias a los carteos entre familiares de la época, en los que se puede distinguir la clase social de los distintos emigrantes por la

⁹⁶ L. Gigli, *Edmondo De Amicis*, Torino, 1962

⁹⁷ Mónica García AguiJar, *Traducción Y Recepción Literaria De La Obra De Edmondo De Amicis En España* (1877-1908) Universidad de Granada 1995

⁹⁸ Edmondo De Amicis, *Cuore*, Universale económica feltrinelli, Roma, 1988

forma de escribir. De hecho estos carteos pueden considerarse el primer *corpus* de documentos escritos sobre la condición de campesinos y obreros:

[...] *Il tema dell'epistografia contadina generata dall'emigrazione ha trovato, sul versante della storiografia non italiana, cultori attenti e ricercatori agguerriti che nei loro studi hanno già messo in rilievo i caratteri di originalità e di omogeneità "sovranaazionale" dei fenomeni culturali ritratti nelle lettere contadine e connessi alla condizione di vita materiale comune alla generalità delle classi subalterne europee [...]*⁹⁹¹⁰⁰

Edmondo De Amicis se interesó mucho en este fenómeno, hasta el punto que, además del cuento citado, escribió unos años más tarde *En el océano*, testimonio de su propia experiencia sobre el viaje transatlántico.

En esta perspectiva resulta interesante un ensayo de Luigi Cepparrone¹⁰¹ en el que hay un atento análisis sobre los textos del autor relativos a la vida de los emigrantes hacia América. Se enfrenta, tal vez por la primera vez, este núcleo temático, incluyendo la poesía *Gli emigranti*, escrita antes de su viaje.

Estudiar estas obras unitariamente ayuda a comprender la evolución del pensamiento del escritor y sus cambios antes y después de haber vivido sobre su piel la experiencia migratoria.

El ensayo de Cepparrone nos transmite la mirada atenta de De Amicis sobre los indios y sobre la Pampa, con una atención casi antropológica respecto a la evolución social de los emigrantes y de sus comunidades. Podemos notar una visión fuertemente internacionalista en la que la relación entre estas personas y la madre patria viene

⁹⁹ El libro *Merica! Merica! Emigrazione e colonizzazione nelle lettere dei contadini veneti e friulani in America latina* recoge varias de estas cartas
Emilio Franzina, Cierre Edizioni, Trieste 1994 p. 35

¹⁰⁰ para profundizar:

http://www.laciesma.com/navegar_emigrar.html

<http://www.guiagenealogica.com>

<http://www.ciseionline.it/2012/index.asp>

<http://www.ancestrositalianos.com/inmigracion/la-gran-inmigracion-italiana.html>

¹⁰¹ Luigi Cepparrone , *Gli scritti americani di Edmondo De Amicis*, Ediciones Rubettino, Milano 2010

analizada como metáfora de la contraposición entre “mundo antiguo” y “mundo nuevo”

102.

Edmondo De Amicis escribió a propósito de las migraciones de su tiempo:

Immagina questo vastissimo formicolio di ragazzi di cento popoli, questo movimento immenso di cui fai parte, e pensa: – Se questo movimento cessasse, l'umanità ricadrebbe nella barbarie; questo movimento è il progresso, la speranza, la gloria del mondo. E tutta questa miseria è italiana! E ogni piroscifo che parte da Genova n'è pieno, e ne parton da Napoli, da Messina, da Venezia, da Marsiglia, ogni settimana, tutto l'anno, da decine d'anni! Poveri emigranti che, per mancanza di posti in stiva, venivano accampati come bestiame sopra coperta, dove passavan settimane inzuppati d'acqua e a patire un freddo di morte; al rischio di crepar di fame e di sete in bastimenti sprovvisti di tutto, o di morir avvelenati dal merluzzo avariato o dall'acqua corrotta. E n'erano morti Quante infamie: tutte quelle migliaia di italiani che, in grandi città straniere, campan la vita con i più degradanti mestieri, branchi d'istrioni affamati che l'Italia sparge alle quattro plaghe dei venti; la tratta miseranda dei fanciulli 103

Para contar la trágica historia de la emigración De Amicis elige a Marco, un chico de trece años que sale de Génova para ir a Buenos Aires a buscar a su madre, quien tiempo antes había dejado su patria para encontrar suerte en Argentina. Durante el viaje, y una vez llegado a destinación, tendrá que afrontar muchas dificultades, hasta llegar a una conclusión feliz.

Siendo un clásico no habría podido dejar de interesar a los cineastas de principio de siglo, y en el 1916 se produjo la primera transposición del cuento a película, claramente muda, por cuenta de la Film Artística Gloria, que comprendió cuánto era importante durante la guerra mundial contar historias sobre héroes de la patria modestos pero verosímiles que luchaban, y triunfaban, aunque en guerras lejanas. La dirección de la película fue de Umberto Paradisi, y los jóvenes protagonistas fueron Gigi

¹⁰² Luigi Cepparrone , *Gli scritti americani di Edmondo De Amicis*, Ediciones Rubettino, Milano 2010

¹⁰³ E. De Amicis, “Lettera al Padre”, de *Cuore* , Milano, Rizzoli, 1978

Petrungaro y Ermanno Roveri, quien interpretó al protagonista Marco, rol que lo hará famoso en el país por mucho tiempo¹⁰⁴.

El corte melodramático es enfatizado en la película gracias a la actuación del cuerpo típica del cine mudo y, en la versión restaurada por la *Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema*, la versión de la que podemos disfrutar hoy nosotros, también gracias a las musica de Chris Opperman y Marco Cappelli, que durante la historia acompañan con sus melodías las emociones de los personajes de manera muy intensa.

Gracias a esta película la gente pudo ver en la pantalla una historia conocida hasta ese momento solo a través de los cuentos lejanos y, dato aún más significativo, la historia de las mujeres y de los niños que viajaban solos ya a finales de siglo XIX, elemento importante ya que en la primera guerra mundial se cumplió en Italia una emancipación “forzada” femenina. A falta de mano de obra, las mujeres quedaron solas y tuvieron que trabajar porque sus maridos estaban combatiendo en la Primera Guerra Mundial; “gracias” a esto se convierten finalmente en protagonistas y las luchas por la reivindicación de los derechos de las mujeres adquieren mayor fuerza, inicialmente en Estados Unidos e Inglaterra, y luego, a lo largo del siglo XX, en el resto del mundo.

En el 1915, el año anterior a la película de Paradisi, salieron en pantalla *L'emigrante* de Febo Mari y *Gli emigranti* de Gino Zaccaria, que trataban el viaje a Sudamérica con un estilo documentalista, ya común a finales de siglo anterior, que como los reportajes fotográficos permitía transmitir una mirada sin compromisos, tal que el melodrama y la denuncia social se mezclaban, particularidad *deamicisiana* más acentuada aún. Gracias a la análisis de los textos fílmicos y fotográficos es posible reconstruir la estética de la emigración con todos los sentimientos relacionados a ello.

Los *tòpoi* identitarios que emergen son los que caracterizaban la imagen de la emigración en aquella época -desde los años 80 del siglo XIX hasta los 20 del siglo XX- y que serán utilizados de manera aún más enfatizada durante la época fascista para criticar de manera muy severa todos los que decidían abandonar su patria, haciéndoles adquirir una caracterización dramática o hasta patética.

Esta visión negativa de quien abandonaba el propio hogar coincide con las restricciones que la emigración sufrió en Italia justamente en la época del fascismo, y es

¹⁰⁴ Vittorio Martinelli, catalogo *Il Cinema Ritrovato* 1994.

aún más evidente en la segunda transposición cinematográfica que se hizo del cuento de De Amicis en 1943, en plena Segunda Guerra mundial. Dirigida por Flavio Calzavara e interpretada por actores no profesionales, como era común por aquel entonces. Entre ellos Cesare Barbetti, el pequeño Marco Ansaldi del cuento. El componente psicológico, a la hora de mostrar la tragedia de la experiencia migratoria, era fundamental para que la opinión pública se convenciera de que esa era la peor decisión, y que lo justo era quedarse y combatir al lado de los nazistas.

Catia Monacelli, en su ensayo contenido en un libro publicado por el Ministerio de exterior italiano¹⁰⁵, haciendo ejemplos sobre otras películas de la época, escribe que todos los directores de ventenio fascista debían tener mucho cuidado a la hora de enfrenar este delicado tema y que, cuando lo hacían, seguían las indicaciones de régimen, intentando limitar las alusiones a la miseria que empujaba el pueblo a dejar el país y dramatizando lo más posible las condiciones en la que se habrían encontrado una vez llegados en tierra ajena. Angelo Nobile, en su texto *Cuore in 120 anni di critica deamicisiana*, explica cuál era la actitud de la política de Mussolini con respecto a *Cuore*:

*[...] Acuisce il pregiudizio della letteratura per l'infanzia e presenta al fanciulla la realtà travisata e deformata da troppa commozione, da troppa generosità. Tuttavia, non poteva riuscire sgradito al regime fascista l'altro volto di Cuore: l'esaltazione dell'amor di patria, il culto dell'italianità, l'ammirazione per l'esercito, la celebrazione del coraggio e dell'abnegazione, dei valori dell'obbedienza e della disciplina, l'etica del dovere e del sacrificio, il motivo della morte eroica, il rispetto dell'autorità e delle gerarchie, l'accettata suddivisione della società in classi. Di qui l'atteggiamento ambiguo, oscillante, non privo di contraddizioni, del regime verso lo scrittore e la sua opera [...]*¹⁰⁶

Calzavara adhirió a la producción cinematográfica fascista para tener más libertad al expresar su visión estética, relacionada al estilo verista; pero esta decisión, una vez acabada la época fascista, implicó el final de su carrera profesional. De todos modos cabe destacar que un año antes de *Dagli appennini alle ande* el director ya se había dedicado a la transposición de una obra de De Amicis, *Carmela*, basado en el

¹⁰⁵ Museo Nazionale Emigrazione Italiana, ed. Gangemi Editore spa, Roma, 1998

¹⁰⁶ Angelo Nobile, *Cuore in 120 anni di critica deamicisiana*, Ediciones Aracne Roma, 2009 p. 33

homónimo cuento de *La vita militare*, del 1868, que tuvo mucho más éxito e incluso es considerada su obra maestra.

De diferente estilo, porque diferentes eran los tiempos, fue la transposición del cuento que hizo Folco Quilici en 1959. No se requería, en ese momento histórico enfatizar la línea dramática: ya se había superado el neorrealismo y en Italia el cine empezaba a mezclar los géneros, operación típica de la *commedia all'italiana*, donde los elementos cómicos dejaban espacio a una amargura subyacente. Lo que más interesaba a Quilici era remarcar el pintoresquismo geográfico, y esto se hace por lo demás evidente hasta el punto que el film se convierte casi en un catálogo de las bellezas naturales que Argentina podía exhibir.

Folco Quilici, talentoso documentalista, supo transmitir la belleza de los paisajes del país, desde los gauchos de la Pampa, hasta los indios de los Andes. Se trató de una coproducción italo argentina (La ya nombrada Argentina Sono Film) y, solicitada por el director, fue utilizada la técnica del Cinepanoramic-Technicolor. Las imágenes son de hecho increíblemente vívidas, al punto que la historia del pequeño Marco (quien aquí tiene once años, diferentemente de personaje de cuento que tenía trece), acaba por tener una importancia secundaria. El mismo Quilici hablando de este territorio decía:

Tutti sanno quanto pittoresco e spettacolare sia il mondo dell'America Latina. Tutti sanno quanto esso sia "cinematografico", capace cioè di dare sullo schermo risultati di eccezionale bellezza, dal panorama sconfinato e affascinante della Pampa a quello rarefatto e maestoso della cordigliera delle Ande, ricco d'ambiente, di colore e d'esotismo. [...] La Pampa, ad esempio, con il suo orizzonte infinito, le sue erbe altissime, le mandrie di bufali così numerose da far tremare la terra, la forza del vento del nord e le tempeste che esso scatena, i gauchos, i loro rodei e l'emozionante caccia allo struzzo argentino sono un altro degli ambienti dove la vicenda ci porta, dopo quello tropicale e rigoglioso dello splendido fiume Iguazú che risale l'Argentina. [...] Mi sono evidentemente soffermato a ritrarre le Ande, con le sue cime coperte di neve, e quell'atmosfera di silenzio, ma anche di paura, di rarefazione, di mistico quasi, che le sovrasta¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Folco Quilici tra gli indios del Chaco per girare «Dagli Appennini alle Ande», La Stampa, 4 dicembre 1958

El director no pretendió mucho con respecto a la actuación del protagonista Marco Paoletti (quien había actuado en la última película de Aldo Fabrizi, *El maestro*, el año anterior) y exigió solamente que se mostrara como un niño lindo y travieso, que fuera capaz de alternar expresiones felices, melancólicas o lloronas, según lo que cada escena requería. La actriz que interpretaba la madre, Eleonora Rossi Drago, por su parte, ya era famosa gracias a la película *Le amiche* de Michelangelo Antonioni, y supo transmitir lo que la historia imponía.

La película tuvo gran éxito, y durante décadas fue proyectada en muchas escuelas (casi todos recuerdan haberla vista en la escuela primaria o secundaria inferior), ya que tenía como objetivo un público infantil, tal y como la obra de De Amicis. En este aspecto Quilici fue fiel al cuento original, no alteró sino un par de detalles y, sobre todo, el mensaje original queda invariado: el amor familiar lo puede todo.

Es sin duda curioso que la transposición de *De los Apeninos a los Andes* más conocida en el mundo no sea ni italiana, ni argentina, sino que japonesa. En el 1976 (fecha clave en la historia de Argentina, ya que en ese año empezó la brutal dictadura denominada Proceso de reorganización nacional de Videla) se estrenó en Japón un *anime* (cómico japonés) basado en el cuento de De Amicis, llamado *Haha o tazunete sanzen ri* (literalmente: Tresmil millas en busca de mamá), pero más conocido en varios países solo como *Marco*.

Siendo compuesta por 52 episodios, la serie añade muchos episodios que no están presentes en la historia original, aunque cabe destacar que es bastante fiel por lo que se refiere a los hechos y a los personajes principales. Formaba parte del proyecto *World Masterpiece Theater*, que durante los años 70 empezó a adaptar varias obras de la literatura mundial infantil -sobre todo occidental- convirtiéndolas en *anime* (probablemente el ejemplo más famoso sea *Heidi*)¹⁰⁸. Fue dirigido por Isao Takahata y Hayao Miyazaki, quien aún al día de hoy sigue teniendo mucho éxito por su habilidad artística. De hecho la representación de Génova y de sus vistas es sorprendente, todavía más si se tiene en cuenta que el autor supuestamente nunca estuvo en la ciudad italiana, y logró mostrar sus lugares característicos de forma extremadamente realista, haciendo sentir al espectador la atmósfera de la “Superba” de finales de siglo XIX, con sus barcos

¹⁰⁸ J. Clements; H. McCarthy. *The Anime Encyclopedia*. Stone Bridge Press, Londres, 2006, p. 730)

en el puerto, los veleros, la *Lanterna*, la famosa *Spianata Castelletto*. De la misma forma son increíblemente vívidos los paisajes sudamericanos dibujados por Miyazaki, sobre los que la serie insiste, ya que el viaje del protagonista en el anime está constituido por más etapas con respecto a la historia original.

Estas transposiciones japonesas por lo general no intentaban edulcorar demasiado la historia original, ya que elegir los clásicos de la literatura para chicos significaba utilizar las historias del 800, que contenían casi siempre “las horripilantes peripecias inventadas por los autores para transformar cada relato en una espantosa moraleja”¹⁰⁹. No obstante, algunos temas delicados de vez en cuando venían modificados, probablemente para no turbar demasiado al público. En el caso de *Marco* el autor decide prescindir del tema del trabajo minoril del protagonista, y prefiere contar que el dinero para el viaje se lo había dado su padre.

Isao Takahata y su equipo lograron enriquecer aún más una obra literaria ya notable en sí misma, agregando muchos nuevos acontecimientos, personajes y lugares, todos caracterizados por el máximo cuidado por el detalle típico de Miyazaki, con evidentes influencias del neorrealismo y de la *Nouvelle Vague* francesa.

Los retratos de los personajes presentados son extremadamente definidos, tanto psicológicamente como en los rasgos de la personalidad, ofreciendo un cuadro general muy realista y funcional para el fin pedagógico. Aunque parezca imposible que alguien proveniente de una cultura tan distante haya sabido representar tan bien una realidad tan circunscrita como la de los italiano emigrados a Argentina, los autores lograron captar la universalidad de tema, preservándolo en el tiempo, en el espacio y dando a conocer al mundo una imagen diferente de la que se había propagado pocos años antes en los Estados Unidos y en el mundo, con la película *El Padrino* (1972).

Cada personaje es auténtico, a pesar de ser un producto de fantasía mostrado a través de medio animado, y esta dicotomía entre realidad y ficción es el punto de fuerza de esta obra, que nos cuenta por medio de una mentira algunas verdades delicadas y siempre actuales, respetando de manera bastante fiel la poética y la filosofía *deamicisiana*.

¹⁰⁹ L. Frank Baum, Introducción de *El Mago de Oz*, Rizzoli, Milano, 2000

Haha wo Tazunete Sanzenri es probablemente el *meisaku*¹¹⁰ que mejor se ocupa de la cuestión de los migrantes, y la decisión de hacerlo a través de personajes infantiles no excluye reflexiones adultas y escenas muy duras, limitando además parte del patetismo original -típico de finales de siglo XIX pero menos eficaz en los 70 del siglo XX- y acercándose más a la relevancia cultural de cine, el arte y la literatura que a la de un simple dibujo animado para chicos.

Como he indicado con anterioridad, Argentina en ese ese año sufrió un duro golpe, literalmente, que dio comienzo a la dictadura militar destinada a durar hasta el 1983. En esta época , además, se acabo el siglo de la gran migración italiana. Por lo contrario muchas personas tuvieron que escaparse del país sudamericano por razones políticas, incluidos muchos emigrados europeos. Una entera generación fue diezmada durante el régimen de Videla: los llamados *desaparecidos*. Uno de los testimonios italianos más significativos sobre esta época es el de Enrico Calamai, quien en aquel entonces ejercía como vice-Cónsul en la capital argentina, y es considerado el "El Oskar Schindler italiano" por haber ayudado a huir y a esconderse a centenares de opositores. En su libro *Niente asilo político*¹¹¹ cuenta su experiencia y describe la actividad desempeñada, la actitud de encubrimiento de gobierno y de consulado, la barbarie de los militares, las trágicas historias de los jóvenes encarcelados, torturados y matados, el empeño y el coraje de las madres de Plaza de Mayo. Cuenta, por ejemplo, cuál era la situación de los italo argentinos:

[...] Il nostro ufficio legale è a malapena in grado di occuparsi di questioni ereditarie. Si tratta in genere di figli di italiani e ci troviamo ad affrontare il problema della loro cittadinanza. Traspare per la prima volta con chiarezza il tentativo della struttura diplomatico-consolare italiana di fare il meno possibile, per non irritare i militari argentini. È un'annosa questione, quella della cittadinanza che [...] mi veniva prospettata fin dall'arrivo a Buenos Aires: i figli di italiani nati in Argentina sono allo stesso tempo argentini per la legislazione argentina, basata sul ius soli e italiani per la legislazione italiana, basata sullo ius sanguinis. [...] Trovare un avvocato che possa

¹¹⁰ Obras del *World Masterpiece Theater* (世界名作劇場 Sekai Meisaku Gekijō)

¹¹¹ Enrico Calamai, *Niente asilo político* FELTRINELLI 2016 Collana: Universale Economica, Roma

aiutarci si dimostra tutt'altro che facile. I pochi che si occupavano di violazioni di diritti umani sono a loro volta perseguitati. [...]^{112 113}

Estos eventos tuvieron un gran impacto mundial y Argentina estuvo al centro de la crónica internacional, y en Italia de manera particular, por mucho tiempo (junto al Chile de Pinochet) también por el gran número de connacionales que residían en el país. En esta óptica no es casual que la más reciente transposición cinematográfica, o más bien televisiva, de *Dagli Appennini alle Ande*, de 1990, se haya ocupado de esa época, de hecho más de un siglo después que en la historia de De Amicis.

El proyecto de Pino Passalacqua, quien intentó ofrecer una perspectiva nueva y más actual a los eventos narrados, transporta la primera parte desde Génova a Suiza y el protagonista, que esta vez se llama Marco Viganò (interpretado por el joven Umberto Cagliani) es un chico de trece años que vive con su padre, el ingeniero Vittorio Viganò, que después de haber visto durante un viaje a Venecia un reportaje sobre los desaparecidos decide un día partir hacia Argentina para buscar a la madre, de quien no sabía nada desde los años 70, precisamente durante la dictadura militar.

El director Pino Passalacqua quiso evidenciar en un comunicado de prensa cuánto actuales son los temas de migración e identidad nacional, y el valor de una diferente interpretación de la historia *deamicisiana*, después de un siglo, gracias a la nueva clave de lectura con respecto a las dos versiones anteriores (la de Calzavara y la de Quilici) mucho más tradicionales y fieles a la versión literaria¹¹⁴.

El personaje de la madre en esta serie (diluida en 3 episodios de 50 minutos cada uno), claramente vista bajo una óptica diferente -menos “estilo siglo XIX”-, se encuentra

¹¹² Enrico Calamai, *Niente asilo politico* FELTRINELLI 2016 Collana: Universale Economica Roma pp 113-114

¹¹³ Literalmente, el *ius sanguinis* es el derecho de la sangre, expresión latina que implica que la identidad nacional es algo heredado de los padres, una identidad colectiva que se transmite de generación en generación. El *ius soli*, por el contrario, correspondería al derecho del suelo, lo que implica que la identidad viene determinada por el preciso lugar en el que se encuentran los progenitores de la persona en el momento de su nacimiento independientemente del origen de los mismos. En términos generales, el *ius soli* predomina en países que optan por favorecer la inmigración, mientras que el *ius sanguinis* es preferido por aquellos países que buscan conservar cierta cohesión étnica y social.

¹¹⁴

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/02/01/si-gira-in-argentina-dagli-appennini-alle.html>

en concordancia con el distinto carácter del nuevo flujo migratorio que, como he dicho precedentemente, fue fuertemente caracterizado por la presencia femenina. De hecho en muchos casos eran las mujeres mismas las “pioneras” de la familia que enfrentaban el nuevo mundo¹¹⁵.

A este respecto es importante hablar de la obra de Syria Poletti quien había profundizado el tema con su novela *Gente conmigo*¹¹⁶ de 1962, en la que la autora, mirando a su propia experiencia, cumple un análisis de la sociedad argentina, convirtiéndose de hecho en el símbolo de la emigración italiana (sobre todo friulana). La esencia de esta nueva migración -tan distinta de la de finales de siglo XIX- en gran medida producida por la Segunda Guerra Mundial, es la de un éxodo impulsado por la voluntad de autodeterminación, y coincide con la época de las luchas feministas mundiales¹¹⁷.

La Poletti afronta la cuestión de género utilizando la ruptura de la familia, que en este caso indica la creación de una identidad en relación con el espacio, o mejor dicho: la pertenencia a múltiples espacios, físicos y metafóricos, entre los que se destaca el de la utopía del nomadismo, típico de la condición de los migrantes, abandonados en una “tierra de medio”, y la dificultad en encontrar el lugar en el mundo que pueda llamar “hogar”.¹¹⁸ Esta dificultad de la autora fue aún más evidente desde el momento que decidió escribir su novela en español, hecho que comportó que la crítica italiana haya ignorado casi del todo su obra, mientras que en su país de adopción tuvo mucho éxito, al punto que es considerada a todos los efectos una escritora argentina.

La transposición cinematográfica, también argentina, que fue hecha por Darnell y Masciangioli en el 1967, evidencia un aspecto de la migración diferente con respecto a los que el público estaba acostumbrado a ver hasta ese momento. La historia de amor permite explorar el contexto social a través de una análisis introspectiva de la

¹¹⁵ Petrini Scivoli, Flavia Antonella . *Mujeres en la inmigración. Julieta Zarco, 30 años de exilio* Ed. La vela, Buenos Aires 2013

¹¹⁶ Syria Poletti,. *Gente conmigo*. Losada: Buenos Aires. 1972

¹¹⁷ Pablo MARDONES,y Pilar CAVINA, *Mujeres haciendo la historia*. Buenos Aires:Istituto Cooperazione Economica Internazionale. "Miradas de Luz - Mujeres Italianas Migrantes" 2008 pp.8-13

¹¹⁸ Regazzoni subraya la importancia de este aspecto de la novela de Poletti en “‘Escribir y vivir es lo mismo’: esperienza esistenziale /motivo letterario in Syria Poletti”.

protagonista, cuyos ojos son la perspectiva mediante la cual el espectador consigue comprender su pasión, su frustración y su soledad, logrando así valorar el aspecto humano de la experiencia contada en la novela¹¹⁹ .)

CAPÍTULO IV

EL INMIGRANTE EN EL CINE ARGENTINO

Llegados a la segunda mitad del siglo XX, de forma bastante natural, se detuvo casi del todo la emigración europea a Argentina. Las condiciones económicas en el viejo continente fueron mejorando y se dejó de perseguir utopías y sueños al otro lado del océano. Por su parte la sociedad argentina, ya consciente de lo que la cultura de Europa significaba e intentando de hecho pertenecer a ese “círculo”, debía tener en cuenta que la influencia original, indígena, amerindia era muy tenue. De hecho, desde siempre había sido mínima, y ha sido sucesivamente filtrada por diversos procesos históricos.

En términos culturales, económicos y políticos Argentina no era un país estrictamente latinoamericano, pero tampoco llegaba a ser estrictamente europeo. Era algo así como un “país intermedio”, y como tal empezó a comportarse, incluyendo en la literatura, el teatro y el cine cada vez más los aportes culturales de España y, todavía más, de Italia.

4.1 LA NONA (1977)

En *Breve Historia del Teatro Argentino*, el historiador Luis Ordaz escribe:

En 1977, Roberto Cossa asombró con una pieza que va a señalar uno de los aportes al neogrotesco porteño. Se trata de 'La nona', una gran metáfora que reproduce a través de

¹¹⁹ para profundizar: Silvana Serafin, . *Syria Poletti: biografía di una passione*. en “Studi di letteratura ispano-americana”, . Roma: Bulzoni. 2004: pp. 11-24.

un grupo familiar la situación de un país que, por medio de sus gobernantes, va a fagocitar a sus hijos.

Cabe mencionar algo a propósito del término *nona*, aún muy común en Argentina: es una españolización de la palabra *nonna* italiana, o sea abuela. Hay que considerar que aunque el cocoliche con el pasar de las generaciones haya lentamente desaparecido en su forma tradicional, muchas palabras que de hecho son originadas por esa mezcla lingüística se quedaron en el habla común y vienen utilizadas cotidianamente. La *nona*, no es solamente una abuela, sino una abuela italiana gracias a quien muchos conocen y reconocen sus propias orígenes -elemento bastante relevante en la cultura argentina dado el porcentaje de descendientes de italianos. Casi siempre lleva consigo historias de viajes transoceánicos, recuerdos de viejos pueblos, memorias de una infancia lejana. Mempo Giardinelli en su obra *Santo oficio de la memoria* hace girar las historias de una entera dinastía familiar alrededor de *la Nona*, quien de alguna forma representa el concepto mismo del tiempo que pasa y repite en continuación: “Lo que importa de la memoria no es tanto saber recordar, como saber no olvidar”¹²⁰.

En un país donde la cuestión del origen ha sido complicada durante tanto tiempo, es curioso ver cómo ahora tanta gente reivindica con orgullo sus ancestros italianos. La mayoría de los argentinos tienen una *nona*, aunque las que podemos encontrar hoy en día pertenecen casi seguramente al último gran flujo migratorio, diferentemente de la de Giardinelli, cuya historia recorre un siglo. De hecho, en clave teatral, “lo italiano” es algo que pertenece a “lo argentino”. María Esther Badín, en un artículo, analiza este fenómeno y afirma que, en su opinión, en tres momentos específicos la italianidad configura verdaderos capítulos de teatro argentino: el desarrollo circense, el sainete criollo y el grotesco. Haciendo una síntesis histórica que llega hasta el teatro de Cossa, concluye diciendo que la figura del inmigrante italiano se une en el teatro argentino con el fracaso del hombre de Buenos Aires de las últimas décadas, y definiéndolo “una integración, una múltiple figura de problemáticas dimensiones, cuyas máscaras, finalmente, coincidían”¹²¹.

¹²⁰ Mempo Giardinelli, *Santo oficio de la memoria*, Ediciones B, Buenos Aires 2004

¹²¹ Osvaldo Pellettieri *La Inmigración italiana y teatro argentino*, Grupo de Estudios de Teatro Argentino, Editorial Galerna, 1999 p. 14

Marina Sikora se concentra en su análisis en la progresiva afirmación del inmigrante italiano y la ratificación de sus valores en los varios géneros teatrales, afirmando que su propia caricaturización se ve compensada por la de los personajes que lo rodea, en su mayoría criollos, relacionándose de esta forma con la nueva clase media argentina, que justamente de esta mezcla será formada¹²².

La tragicomedia del escritor argentino Roberto Cossa *la Nona* lleva el nombre del personaje principal -un *ser asexuado, tragicómico, grotesco que tiene la virtud y el poder de dar a la obra ribetes insólitos y sobrenaturales*¹²³ - y es considerada una de las obras más trascendentales del teatro argentino. Cuando se estrenó Argentina estaba viviendo un momento de fuerte inestabilidad político-social (en 1976 había empezado el régimen de Videla) y una obra tan fuerte habría seguramente sufrido la censura de la dictadura como muchas otras si no hubiera sido por su estilo simbólico y reflexivo, donde la crítica es muy sutil.

Pellettieri, contextualizando y analizando la obra, nos dice que *la caricatura, el chiste verbal y sus variantes, la mezcla de idiolectos..., la expectación defraudada, la torpeza física del personaje, la acción simultánea paródica, la exageración de las obsesiones, le otorgan sentido a la premisa de la diáspora y la desintegración de la familia y la sociedad en pleno Proceso primero y luego en sus consecuencias*.¹²⁴

La narración de la comedia se desarrolla en la Argentina de los 70. Una familia de clase trabajadora, representación de la realidad del momento, de la que forman parte varios personajes arquetípicos que simbolizan a la sociedad que lucha por salir adelante. Al centro de esta familia está la Nona, la abuela, cuyo apetito insaciable obliga a todos los miembros a tener que mantener a ella y a sí mismos trabajando duramente. El humor ofrecido por esta comedia de Roberto Cossa es la típica del grotesco criollo, el género teatral que hizo la fama de Discépolo en los años 20. Luis Ordaz sostiene que los personajes del grotesco criollo: *presentan una imagen risible, pero hurgando en ellos, se descubren las entrañas en carne viva por motivos diversos, en los que siempre se observa*

¹²² "El inmigrante italiano en la comedia asainetada". Ibid. p.13

¹²³ Carlos Pacheco, : "La actualidad de un mundo marginal", en La Nación, Buenos Aires, 5 de octubre de 2003.

¹²⁴ Pellettieri, *Roberto Cossa y el realismo reflexivo*. Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Buenos Aires: Galerna, 2001. p. 304

*una desubicación, que a la postre, resulta grotesca. No se trata ya de la alternancia de la risa y el llanto, estamos ante la función de máscara y rostro de un personaje que es capaz de reír y llorar al mismo tiempo*¹²⁵. Puede considerarse como una “poética del exceso”, de momento que aparece la técnica de la caricaturización, tomando algunos estereotipos a los que se pretende ridiculizar para enfatizar sus peculiaridades. Es habitual la utilización de términos de los dialectos del español. En *La Nona* específicamente está presente el uso del cocoliche, una mezcla del lenguaje italiano y español, aunque no representa ya un obstáculo de comunicación ni para ella ni para ninguno de los miembros de las tres generaciones que la rodean y que, inclusive, desconocen el italiano. Se ha cumplido ya una evolución con respecto a las máscaras típicas del sainete, donde la incomunicabilidad era uno de los expedientes cómicos más eficaces. Discépolo había decidido entrar en las habitaciones de los conventillos, olvidándose de las fiestas en el patio, típicas del sainete, y lo mismo hace Cossa, presentándonos este ambiente familiar tragicómico y absurdo, expresado en el estilo y en los personajes de la obra, sobre todo en la protagonista.

La Nona es un personaje que, inicialmente, provoca ternura y compasión, aunque transcurriendo las acciones esta percepción cambia totalmente a la vez que el espectador se da cuenta de su incontrolable y monstruosa voracidad. Esta característica, junto a su aparente inmortalidad forman parte del proceso de deshumanización del personaje que muestra carencia absoluta de afectividad o emociones. De hecho la voracidad de la Nona, al final de la obra, acabará con todo y con todos. En su texto Roberto Cossa, también de origen italiano, denuncia un poder sordo y corrupto a través de la metáfora de una viejecita que destruye su propia familia por culpa de su hambre, obligando a todos sus miembros a matarse entre sí, tal y como el poder que castiga quienquiera intente rebelarse. Hablando de la creación de personaje en una entrevista el mismo Cossa dice:

P: -¿Fue un personaje muy elaborado?

C: -En cuanto a preverlo como arquetipo no. Cuando comenzaron los ensayos, como siempre, se hizo un trabajo de búsqueda en torno de la obra. Una de las preguntas era "¿que es la nona?". Porque la nona no es un ser vivo, realista. Y cuando me preguntaban a

¹²⁵ Luis Ordaz - *Breve historia del teatro argentino*, Galerna, Buenos Aires 1994

mí decía la verdad, que no sabía. Yo la escribí sin ninguna pretensión de generar ni un arquetipo ni una metáfora. Después se convirtió. Incluso, cuando la estrenamos con tanto éxito semana tras semana, surgió el debate, se hacían charlas y la gente hablaba sobre que era la nona. Salían las cosas más disparatadas, pero nadie decía que era la abuela. La muerte, la inflación, el imperialismo; nadie decía la abuela. Yo, al final, inventé que era la muerte.

P: -¿Era un invento?

C: -Sí. Aunque tal vez no tanto ni tan equivocado. Yo escribí toda la última parte de la obra durante el lopezreguismo y el comienzo de la dictadura. La muerte estaba ahí, presente. Yo perdí amigos, compañeros de trabajo, gente querida como el padre Mugica. La muerte estaba ahí, se caían los cadáveres. Pero cuando pensé en el personaje, pensaba sólo en mi abuelo. Los tics, las palabras, ese extrañamiento que tienen los viejos, que se quedan como solos.¹²⁶

Claramente si no hubiera sido concebida como un genuino grotesco argentino, por definición y por tradición, no habría sido esa obra de mensaje social que, al expresar su tiempo, logró expandirse hasta nuestros días, convirtiéndose en un clásico universal. *La Nona* pudo ser identificada por el público argentino desde su aparición en 1977 con lo peor de las tragedias que padeció el país, y pudo además expandir su identificación hacia cualquier otra situación o conflicto no resuelto en el seno de cada familia argentina. Aún hoy la crítica sigue suponiendo posibles exégesis para un personaje teatral que se ha convertido en arquetipo de la dramaturgia argentina. La primera reseña sobre el estreno en el diario *La Nación* de Buenos Aires, destaca el espesor de su mensaje, señalando su conexión con lo caduco, lo improductivo. Es el pasado que frena el presente y destruye el futuro¹²⁷. Desde el primer momento, *La nona* fue interpretada como símbolo del tiempo, la inmigración y la sociedad y a partir de 1979, el año de la transposición cinematográfica, se empieza a darle también una lectura política.

Una explicación del mismo Cossa en su libro *Escribo para estrenar* nos ayuda a comprender cuál era la actitud del autor con respecto al enmarque en el que trabajó y tuvo éxito gracias a su particular repropósito del grotesco criollo:

¹²⁶ Entrevista al autor: <https://www.youtube.com/watch?v=OSXsLcmOWN0>

¹²⁷ "La cruel voracidad de una anciana". *La Nación* [Buenos Aires] 19 de noviembre de 1977

*El teatro argentino no responde a una sola estética. Nunca la tuvo, lo cual le hace bien. Lo que queda con los años, como lo veo yo, es como una gesta popular. Fue el espectador medio, nuestra gente, la que se fue identificando con algunas obras. Por eso las que aún quedan son las obras de tipo social, las que expresan la realidad de su tiempo.*¹²⁸

Teniendo en cuenta las varias interpretaciones de la obra, desde las más abstractas hasta las más ideológicas, la abuela italiana se ha vuelto una metonimia genial, haciéndose presagio de buena parte del devenir histórico de Argentina. El microcosmo del conventillo, lugar de exclusión de los inmigrados, los gringos, considerados tan diferentes de los criollos, se puede leer, menos de un siglo después, como una analogía de la decadencia de Argentina misma y su descomposición social, tal y como la descomposición moral del grupo en la obra irá en aumento hasta que todos, a su modo, terminarán sucumbiendo, víctimas de la incapacidad de afrontar y modificar la realidad. Llegados a finales de los 70 podemos declarar que la familia italiana en Argentina es, de hecho, una familia argentina, con la que una gran parte de la población puede reconocerse muy fácilmente.

La pieza teatral tuvo enseguida un gran éxito, tanto que en el 1979 el director argentino Héctor Olivera decidió llevarla al cine y eligió a Pepe Soriano para interpretar a la protagonista. En una entrevista cuenta:

–¿Cómo llegó La Nona al cine?

–En 1981 fuimos con Fernando Ayala a ver la obra. Y no dudamos en hacer una película. Nos pusimos de acuerdo con Tito y arrancó.

–¿Por qué eligieron a Pepe Soriano para interpretar La Nona?

–Pepe hizo mi primera película, Sexoanálisis. Habíamos trabajado en La Patagonia Rebelde. Pepe venía de hacer el famoso Don Berto. Y le cabía muy bien para hacer de Nona. Quizás fuimos injustos con Ulises Dumont que había hecho un gran papel en el teatro. Pero con Pepe teníamos relación de muchos años de trabajo. Y además estaba en la lista negra de los milicos, prohibido por ser un actor de izquierda.

–La película se estrenó el 10 de mayo de 1979, plena dictadura.

¹²⁸ Roberto Cossa, *Escribo para estrenar* Editorial Corregidor, Buenos Aires 2011

*–No fue un éxito de público. La noche de estreno, estábamos con Ayala parados detrás de la última fila de espectadores. Yo estaba con un paraguas. Y Ayala me dijo que escuchaba unos ruidos. Ratas, dije, y con la punta del paraguas levanté del techo una plancha de telgopor y se armó una estampida terrible de ratas. Una espectadora, al escuchar el ruido, gritó “es una bomba”. Y el desbande se mezcló con la escena final donde la Nona va saliendo de la casa que se va derrumbando. Arruiné mi propio estreno. Había un clima muy tenso: era la primer película que hacía un actor prohibido.*¹²⁹

El guión sigue enteramente la obra original, copiando exactamente todos los diálogos más importantes, pero su alcance es mayor porque el escenario se amplía, y la visión del espectador ya no está limitada a las habitaciones de conventillo donde vive la familia. Desde la primera escena, por ejemplo, podemos ver al hijo Carmelo agotándose en su puesto de trabajo antes de llegar a casa para la cena. La cámara puede rodar primeros planos de los alimentos mientras se van preparando, con una banda sonora animada de fondo que hace partir la película con un tono cómico con tintes juguetones. La Nona muestra su cara más infantil e ingenua, aunque el final sigue siendo el mismo de la pieza teatral.

El trabajo de Cossa que logró adaptar la comedia grotesca para la pantalla permitió disfrutar de los aspectos mejores del teatro antes y del cine después. La obra tuvo gran éxito también gracias a la interpretación de Pepe Soriano, quien ya había interpretado a la vieja sobre el escenario, dirigido por el autor mismo. Para su versión de esta abuela muy especial se había inspirado en uno de sus papeles más famosos: el abuelo italiano del programa de televisión *Don Berto*. Sin duda el filme es una demostración del gran trabajo de este actor, y en particular de su capacidad de enfrentar el uso del lenguaje cocoliche.

Pablo Genero, en un ensayo sobre la obra y su transposición cinematográfica, hace una reflexión sobre su mensaje y los recursos aportados por el cine a ese estilo original de Cossa, y dice:

¹²⁹ ENTREVISTA A : Pepe Soriano ("La Nona"), Roberto Cossa (guionista) y Héctor Olivera (director) https://www.youtube.com/watch?v=gLBo38_Hk3E

*El estilo, emparentado con el grotesco criollo, busca criticar y reflexionar sobre la realidad de una manera tangencial al habilitar varios niveles de lectura a partir de la ironía y lo tragicómico, recursos que generan pensamientos encontrados en el espectador. El uso de figuras retóricas como la metáfora y la alegoría, en diálogo con el estilo citado anteriormente, genera enmascaramientos de contenidos políticos e induce a cierto anacronismo en el film que permite reflexionar sobre su contenido sin abandonar el recurso a ciertas convenciones. Alguno análisis ubican al personaje de la Nona como representación de la dictadura a partir del reconocimiento del contexto socio-político de su estreno; sin embargo Roberto Cossa señala que su interés residía más en hablar de muerte. En ambos casos, el film actuaría como una alegoría que permite reflexionar sobre el momento de su producción*¹³⁰.

Tal vez, más allá de las metáforas sociales y políticas, seguramente relevantes, no había para el autor una voluntad de hacer sátira sobre otro gran fenómeno de tiempo: la familia de la televisión. La televisión ya había entrado en todas las casas y se había convertido de hecho en un miembro más de cada familia. Al final de los 60 Héctor "Toto" Maselli, de descendencia italiana, creó una comedia familiar televisiva, *Los Campanelli*, destinada en convertirse en un clásico argentino, donde el patriarca era claramente y orgullosamente un *tano*. La de Maselli era tal vez una forma de rescatar lo que había sido su propia historia familiar, logrando convertirla en un exitoso programa.

Las situaciones que presentaban, típicas de la familia extensa argentina de clase media de aquellos años, eran cómico-dramáticas y en el programa se mostraban los encuentros y conflictos de esta familia italo argentina. Las diferencias entre clases sociales, entre clubes de fútbol, las de la vida en general, eran los primeros disparadores del domingo, para luego salvar las diferencias de cara a la pasta, mientras Linvel, el patriarca *tano*, amenazaba con sus invectivas cocoliches. Todos los domingos, en canal 13, las familias argentinas empezaron a seguir las aventuras semanales de la familia Campanelli, compartiendo con ella el ritual que se repetía en cada episodio: la "raviolada" dominical. Esta reunión siempre generaba conflictos de vario tipo, pero sobre todo por nimiedades, malentendidos o por el éxito logrado en la sociedad. La "eterna batalla familiar" terminaba con el almuerzo cuando Don Carmelo, el patriarca

¹³⁰ Pablo Genero, Revista TOMAUNO numero 3, 2014 "La Nona en el cine. Algunos recursos en relación con el contexto de producción".

familiar proclamaba con fuerte acento cocoliche: *¡Basta! ¡non quiero oire ni el volido de una mosca!*. Cada conflicto que se presentaba era solucionado de manera persuasiva, apelando siempre al cariño, el sentido común, la solidaridad y sobre todo el amor familiar, aunque con un sutil sarcasmo referido al ingenuo idealismo del patriarca que, estimulado por su mujer, se expresaba alegre y nostálgico y decía: *¡que lindos son los domingos! ¡No hay nada más lindo que la familia unida!*.

La serie mostraba un choque cultural entre dos generaciones: la de los padres, muy ligados a la tradición y a la mentalidad de la primera mitad del siglo XX según la cual cada matrimonio debía tener muchos hijos, y la de los hijos mismos, en ascenso social en una época en la que se privilegiaba la carrera y de hecho, sintomáticamente, la familia Campanelli parecía acabarse con jóvenes sin hijos, unos ya casados y otros incluso con propensión a la soltería, tal vez en consecuencia a las teorías malthusianas (nota) que se estaban difundiendo en esos años. Este modelo de referencia se quedará por mucho tiempo en la cultura argentina, y el mismo creador de *Los Campanelli* escribió en el 1991, con el *boom* de la televisión argentina, una versión remozada de la serie, *Los Benvenuto* -que a su vez se convirtió en un clásico-, donde una nueva familia italo argentina compartía en vivo su almuerzo, discutía noticias del día y superaba los tradicionales enredos con su eslogan “Lo primero es la familia”. Estuvo en antena durante cuatro exitosos años, con protagonista Guillermo Francella, quien siguió teniendo éxito hasta principio del nuevo milenio interpretando roles de *tanos* en la televisión, en particular en su programa *Poné a Francella* , emitido por Telefé en 2001 y 2002.

El trabajo de Cossa se puede considerar en esta óptica también como sátira feroz a la hipocresía de la clase media, a la retórica de la familia feliz, sobre todo en un primer momento. Claramente toda la crítica, tanto en Argentina como en el exterior (en particular en Estados Unidos y Francia), gracias a la difusión de la película que tanto éxito tuvo en el mundo occidental, reconoció una metáfora política de la dictadura militar, pero esto no sucedió enseguida, sino que, como escribe Perla Zayas de Lima:

[...]Registró variantes a lo largo de más de una década y fue la audiencia la que determinó los límites de la representación y su significado basada en un contexto socio histórico espacial y temporal. [...] A pesar de los distintos modos de reacción emocional

y de los contextos culturales no podemos hablar de “múltiples lecturas”. La crítica registró dos niveles: Una lectura ingenua -en un reducido número- que concebía a La Nona como una comedia divertida en la que se narra la historia de una abuela. Y una lectura que descubre en la pieza la representación simbólica de la destrucción, y que en diferentes momentos y culturas se vio como la tradición, la educación, la sociedad de consumo, la hiperinflación, las dictaduras, la guerra y la muerte. Para los espectadores siguió siendo lo primordial hallar “el sentido”; por ello, los críticos, especialmente los extranjeros, privilegiaron una postura pedagógica a una “decididora” y reprodujeron declaraciones de autor, directores, escenógrafos, actores y actrices, previas y posteriores a los estrenos, al tiempo que se esforzaron en explicar las funciones cumplidas por los distintos personajes, relatar en forma detallada el argumento y clasificar la obra^{131 132}.

4.2 LAS MUJERES EN EL CINE DEL NUEVO MILENIO

A lo largo del siglo XX muchos emigrados italianos en Argentina o sus descendientes intentaron regresar a Italia, pero este fenómeno empezó a adquirir una importancia relevante después de la crisis de 2001, cuando los consulados empezaron a recibir millares de solicitudes para adquirir nuevamente la ciudadanía italiana. Para obtenerla, los italo argentinos necesitaron procurarse el certificado de nacimiento del pariente más cercano nacido en Italia, operación bastante complicada para la que se sirvieron de algunos organismos o agencias privadas específicamente concebidos. Algunas personas decidieron regresar a Europa solamente por razones económicas, pero muy a menudo coexistían factores nostálgicos asociados a las historias de los padres o de los abuelos, que acabaron por construir una imagen idealizada de esta

¹³¹ Eva de Montoya, *Teatro y teatristas: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano* Buenos Aires, Editorial Galerna / Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1992p. 145

¹³² Para profundizar más el tema: Roberto Cossa - José Manuel González Álvarez *DesMemoria, biopolítica y relaciones de poder a propósito de La nona* , Galerna, Buenos Aires 1992
Osvaldo Pellettieri de *De Eduardo De Filippo a Tita Merello* , Grupo de Estudios de Teatro Argentino, Galerna, Buenos Aires, 1988

“tierra prometida”.¹³³ Cabe mencionar el hecho que estos proyectos migratorios no siempre tenían que ver con una búsqueda de las raíces, sino más bien como un intento de entrar en la Comunidad Europea, aprovechando de la doble ciudadanía. Sin embargo, no es posible ignorar el factor afectivo-familiar de este viaje de regreso a la tierra de los ancestros, por la relevancia que esta conexión ha tenido siempre en la cultura argentina.

Los estudios sobre este tema no son muy amplios, probablemente porque esta migración no se configura como las otras que actualmente viven Europa (desde países árabes o africanos), pero es posible conseguir varios datos gracias a investigaciones específicas realizadas por algunas asociaciones que se ocupan de este asunto. Una de ellas es el Centro Altreitalie, en cuyas publicaciones es posible encontrar datos útiles.¹³⁴

En el año 2001 el tema del “regreso a los orígenes” se configura como muy actual, un sentimiento en que se pueden reconocer muchas personas, y por esta razón no sorprende demasiado que también el cine se haya ocupado del asunto. Dos películas son particularmente interesantes al enfrentar este tema, y ambas fueron escritas por dos mujeres que vivieron ellas mismas el tema de la migración.

4.2.1 HERENCIA de Paula Hernández (2001)

Herencia no es solamente el título de esta ópera prima, sino además el término que mejor resume el espíritu de esta película, que se va desvelando cada vez más a lo largo de la trama. La "herencia" de la que se habla remite a los lugares donde nacieron los protagonistas, aquello de lo que no pueden desprenderse. De alguna forma es el

¹³³ Baldassar analiza este aspecto psicológico social en su ensayo - Loretta Baldassar, «Tornare al paese: territorio e identità nel processo migratorio», *Altreitalie*, 23,2001 pp. 9-38

¹³⁴ Mélanie Fusaro *Gli italoargentini in Italia (1998-2006): «ritorno alle radici» o nuova partenza?* pp. 233-241 *Altreitalia* 36/37 2008

Bramuglia, Graciela y Santillo, Mario, «Un ritorno rinviato: discendenti di italiani cercano la via del ritorno in Europa», *Altreitalie*, 24, 2002pp. 34-56.

José Luis Rhi Sausi, Miguel Angel Garcia, (a cura di) (1992), *Gli Argentini in Italia: una comunità di immigrati nel paese degli avi*, Ricerca dell'ARCS-Arci Cultura eSviluppo.

símbolo de lo que fue, pero también lo que podría ser si no se deja de prestar atención al pasado y a las posibilidades que ofrece.

Los personajes principales son Peter, un joven alemán llegado a Argentina en busca de un amor perdido, y Olinda, una italiana emigrada después de la Segunda Guerra Mundial. Los dos se encuentran en el restaurante que ella decidió comprar en su ciudad de adopción, en el barrio de Boedo. Ganas de partir, ganas de quedarse, motivos para tomar una u otra decisión se ponen en juego a partir de este cruce y de la relación de solidaridad y comprensión que irán entablando -sintiéndose próximos aunque no siempre se comprendan-, y que el espectador capta gracias a la clave intimista del relato, a través del cual nace una reflexión sobre la identidad, personal y colectiva.

"Vayas donde vayas, siempre estás a tiempo..." es el eslogan que acompaña a la película. No en vano este tiempo podría ser el tercer protagonista del relato, que se hace presente a través de la puesta en escena de la cotidianidad, del bar mismo que refleja el pasado de su dueña, con su cocina o con la música italiana de su infancia, mientras que el futuro, y la "segunda oportunidad" son representados por Peter, por su juventud, su vida aun a construir y sus esperanzas.

Paula Hernández, hablando de su película, que consiguió el reconocimiento internacional en varios festivales, en una entrevista dijo:

*Argentina ha acogido a muchos emigrantes que han podido cambiar sus destinos. En este filme hablo de unas maneras de relacionarse que se están perdiendo. El título no tiene nada que ver con lo que se hereda al fallecer un familiar: es por la cultura y afectos que pasan de una generación a otra*¹³⁵.

De hecho Hernández relata, en este primer largometraje, la historia inspirada en su propia abuela, una inmigrante italiana que después de la Segunda Guerra Mundial escapó a Buenos Aires con sus preciosas recetas de cocina. Esta podría ser una de las múltiples connotaciones del término *Herencia* del título, así como la experiencia misma de la emigración, que su abuela vivió físicamente, mientras ella la vivió artísticamente.

135

http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/llega-espana-premiado-filme-argentino-herencia_59447.html

En la película cada uno puede darle varias interpretaciones, algunas más materiales y otras basadas en los sentimientos de identidad y de nacionalidad, propios de la experiencia de los migrantes, que en la historia es enfrentada de una forma que se extiende mucho más allá del discurso tradicional sobre el tema.

En un ensayo María Claudia André y Viviana Rangil analizan los recursos técnicos utilizados para describir la ciudad:

El Buenos Aires de Peter representa un espacio estéril que la cámara constantemente enfatiza al mostrarlo en escena. La mise en scène y la fotografía se emplean para entregar espacios urbanos poco acogedores en los que debe moverse. Constantemente aparece transitando el puente de peatones que lo conduce a la estación de transporte urbano. La cámara lo muestra como un espacio sin salida que no lleva a ninguna parte. Al llegar a Buenos Aires, la cámara lo entrega usando un plano superior que lo muestra solo en el espacio inmenso pero poco hospitalario de la sala de llegadas de aeropuerto Ezeiza; nadie lo recibe. Cuando desde el ómnibus mira hacia la ciudad, observa edificios descuidados, poco mantenidos, calles solitarias, espacios baldíos. Al buscar a María se encuentra con casas protegidas por cercas que lo rechazan u otras en completo abandono. El hotel de baja categoría en que se hospeda carece de carácter, y todo a su alrededor sugiere decadencia, oscuridad y falta de vida. Solamente recibe el apoyo de dos personas: Luz y Olinda, ambas inmigrantes. Ángel, empleado de restaurante, y Martín, novio de Luz, se sienten amenazados por su presencia. Cuando al fin, y por casualidad, encuentra a María, la acompaña otro hombre, está en el último término de su embarazo y finge no reconocerlo. El Buenos Aires de Peter definitivamente constituye un espacio nada invitador que constantemente lo rechaza al ofrecerle barreras y opciones sin salida¹³⁶.

Este tipo de descripción contradice el estereotipo exhibido por la producción cultural Argentina desde mediados de siglo XIX, cuando el inmigrante era representado como alguien que llegaba al país con ansia de rescatarse socialmente y que en su nueva patria lograba ascender en el escalón económico, entregando de esta forma una imagen de personas en su mayoría felices de su nuevo hogar y orgullosos de definirse

¹³⁶María Claudia André, Viviana Rangil *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Editorial Biblos, Buenos Aires 2007, pp. 107-108

“argentinos”. Buena parte de la literatura argentina de la época de la primera gran migración asociaba al inmigrante con la ciudad y con esa urbanización que instintivamente rechazaban, como hemos visto en los ejemplos del Martín Fierro y Juan Moreira, pero también en las representaciones saineteras de los conventillos. Esto sucedía principalmente por dos razones; la primera era la condición social de la que esta gente provenía, pues casi todos pertenecían a sectores periféricos de la sociedad europea, o se escapaban de las guerras y de las persecuciones por raza, religión o ideología. Por otra parte, mucho influía la visión que de Europa tenían los del nuevo continente. Luciano Rusich¹³⁷ los analiza argumentando que dependían muy probablemente del contraste entre la idea abstracta de Italia como madre de la civilización, reconocida objetivamente, y la desilusión causada por las características de los inmigrados que llegaban al puerto de Buenos Aires, pobres y a menudo iletrados.

Herencia se presenta como una reivindicación de las reales condiciones emotivas que habían vivido las personas que, como su abuela, se habían escapado de una realidad hostil para encontrar nuevas dificultades en un nuevo país, y lo hace de manera sutil pero efectiva, aspirando a contar las historias de sufrimiento y sacrificio personal que los argentinos habían decidido ocultar por largo tiempo.

Evelyn Fishburn, en su obra¹³⁸, había focalizado su atención sobre la falta, en la producción cultural argentina de tiempo, de testimonios verosímiles sobre los sentimientos de los migrantes:

No hay descripciones sobre las dificultades que los inmigrantes encontraban al llegar, ni del hecho de que, a pesar de las promesas, no había nada establecido de antemano para ellos, y en realidad se los dejaba sin techo y sin herramientas de trabajo. Tampoco hay ninguna mención sobre la imposibilidad de adquirir tierra en la provincia de Buenos Aires. Una omisión que también se nota es que no solamente hay poca descripción de la vida en una comunidad de inmigrantes, sino que no hay tampoco una imagen de los conflictos y enfrentamientos que existían entre los inmigrantes y la gente del pueblo, o entre sectores más pobres de la sociedad donde los inmigrantes normalmente vivían.

¹³⁷ Luciano Rusich *El inmigrante italiano en la novela argentina del 80*, Colección Plaza Mayor scholar Buenos Aires, 1974

¹³⁸ Evelyn Fishburn, *The portrayal of immigration in nineteenth century Argentine fiction (1845-1902)* Colloquium Verlag, New York University 1981 p. 193

Los temas centrales más evidentes en la película, como la soledad y la adaptación, se mezclan dentro de la narración con otros como por ejemplo el amor, la nostalgia y los sueños perdidos, y los completan. Cumplen una análisis profunda de los sentimientos humanos. Paula Hernández con su trabajo logró cumplir una verdadera hazaña: devolver dignidad a las historias de miles de personas que durante más de un siglo arriesgaron sus propias vidas abandonando sus países de origen, sus familias, sus tradiciones, logrando constituir una pieza fundamental a la hora de “hacer la Argentina”.

Los tiempos probablemente se lo permitieron, pues los descendientes de esas generaciones de migrantes pudieron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX reflexionar mucho sobre la cuestión, y pudiendo aprovechar de una que otra capacidad artística, darle la posibilidad al mundo de conocer algunas de esas historias, de las que es posible sacar una conclusión significativa, o sea que los sentimientos derivados de la emigración son universales, no dependen necesariamente del país de procedencia.

En un ensayo de Manuel Medina¹³⁹ encontramos una consideración muy válida sobre este tipo de producción artística:

La narrativa el teatro y el cine han provisto cantidades numerosas de estos inmigrantes que se enorgullecen de ser argentinos y se identifican completamente con esta nación que los acogió y les permitió prosperar. Esta corriente ha empezado a cambiar en los últimos años, especialmente en el cine donde encontramos un número, cada vez creciente, de películas que revisan la presentación del inmigrante que llega al país, se establece, se “argentiniza” y vive feliz para siempre. Estos films recientes analizan desde una perspectiva más profunda la vida personal del inmigrante, sea cual fuere su generación, a la luz de sus vicisitudes y cotidianidades. Muchos de los debates se centran alrededor de los espacios geográficos, el argentino y el europeo, a los que visitan y los incitan a cuestionarse sus lealtades emocionales e identidades nacionales.

¹³⁹ Manuel F MEDINA , *Orgullosamente (no) argentinos: la estética de la migración y la identidad en el cine argentino contemporáneo. contenido en “El cine argentino de hoy: entre el arte y la política”* - De Ob. cit. María Claudia André, Viviana Rangil p. 103

Herencia profundiza los aspectos emotivos relacionados con el espacio y lo hace poniendo en relación dos personajes aparentemente en las antípodas por lo que respecta a edad, cultura, idioma y sabiduría, pero que al encontrarse se sienten homologados por su condición de migrantes, que se convierte de alguna forma en un limbo al que, potencialmente, podríamos pertenecer todos.

4.2.2 UN DIA DE SUERTE de Sandra Gugliotta

Hay alguien que llega y alguien que decide irse, en cuanto el nomadismo es un aspecto bastante significativo del ánimo humano. Como nos enseña *La Vuelta* de Martín Fierro, a la vez que cambian las condiciones de vida, cambia la perspectiva de la gente y se decide buscar suerte en otro lugar, aunque no siempre pasa que las expectativas se cumplan como se había imaginado. Lo que mueve el mundo es la utopía, la esperanza de un futuro potencialmente mejor. De esto, y de mucho más, trata la otra película de la que hablo aquí.

Un dia de suerte es el largometraje ópera prima de Sandra Gugliotta de 2002, premiada en el Festival de Berlín. La ambientación, con ese aroma que asoma en calles y plazas porteñas, es la Buenos Aires de finales del siglo XX, precisamente el verano de 1999, cuando la desocupación y los problemas políticos empiezan a provocar tumultos sociales. La protagonista de la historia es Elsa (interpretada por Valentina Bassi), de 25 años, quien atraviesa como sus coetáneos el sombrío panorama de Argentina con una mirada bastante pesimista, siendo ella misma una joven directora y guionista. A causa de sus incertidumbres sobre el futuro, decide que la perspectiva mejor es ganar bastante dinero como para viajar a Italia, el país de su *nono*, un anciano inmigrante siciliano que le ha transmitido, a través de sus cuentos, sus propias convicciones morales y políticas.

En ocasión de la conferencia *Echioltremare* en 2011, la película fue mencionada como ejemplo para hablar precisamente de relaciones intergeneracionales a propósito de la yuxtaposición de pasado, presente y el futuro de la vida de los emigrantes en las

costas del Río de la Plata¹⁴⁰, tomando el discurso que el abuelo de la protagonista le hace al recordar lo que dejó en Italia, el amor de su vida, y lo que vino a buscar en América, una nueva vida, una vida sin hambre, llena de posibilidades:

-“Son solo 60 días y vuelvo a buscarte” así le dije “Puedo hacer fortuna. Voy, junto un poco de plata. Atrás de ese mar está la vida. Podemos ser felices. Allá no hay hambre. Allá se puede hacer fortuna, una familia, una casa. La vida está allá a la América, acá no hay nada, hay solo hambre, no hay nada. Vuelvo a buscarte, Marieta, podemos ser felices. ¿que son tres meses, seis meses? Lo que importa es que escapamos de hambre. La llamo la nueva Italia, allá no tengo miedo. Nos encontramos con la ciudad linda, la más linda que encontramos hasta ahora.” Algo que no me gusta mucho, porque la luna como en Italia no vas a encontrarla en ninguna parte Tu abuela era una buena mujer, pero el amor es otra cosa. Tenía miedo del mar, y yo me fui¹⁴¹.

Como en *Herencia*, de hecho, para la protagonista el impulso a partir nace de un amor de una sola noche con un joven italiano, Candido. La trama se concentra sobre todo en los aspectos más íntimos y personales de Elsa, quien sin saber lo que la espera, y motivada por la esperanza anhela abandonar a su familia y a su potencial pareja en busca de un horizonte mejor. Al mismo tiempo documenta la situación que sofoca a la Argentina de esos años con una mirada crítica, nada condescendiente, a la realidad del país, gracias a la óptica juvenil, más ingenua e ilusionada, que de todas formas no evitará a Elsa de chocarse, una vez llegada a Europa, contra la realidad, muy diferente de la que imaginaba. Se repite así la historia de las defraudadas fantasías utópicas de su abuelo quien medio siglo antes había cruzado el océano, pero haciendo el recorrido inverso. Es importante destacar cómo el rol de la mujer protagonista de esta película se haga símbolo, en cierta medida, de una emancipación femenina. Christian León¹⁴², en su libro, enfrenta este tema tomando en análisis el trabajo, entre otros, de la Gugliotta:

¹⁴⁰ De sur al sur, vientos italianos hacia El Plata - Claudia Peralta - boise state university - Italy, the Mediterranean... And Beyond. Atti della conferenza Echioltremare 2011

¹⁴¹ Monólogo de abuelo de la protagonista, en el que cuenta la historia de su emigración con nostalgia y melancolía.

¹⁴² Christian León, *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*, Editorial Abya Yala, Buenos Aires, 2005 pp. 60-61

[...]La experiencia callejera desarticula los lugares que tradicionalmente se habían asignado a la identidad femenina. Cuando el sujeto constituido por el poder y las instituciones sociales entra en crisis, las definiciones normativas sobre la feminidad y su función sufren un desplazamiento. Esto provoca la deconstrucción de un conjunto de imaginarios con los cuales tradicionalmente se representó a la mujer. [...]Son muchachas que afrontan el deterioro de las relaciones afectivas y la destrucción de orden familiar a través de una reivindicación constante de su propia identidad. [...]La crisis social y económica produce la caída de la figura masculina, generando un tipo de personaje femenino emancipado de la tutela paterna. Frente a la violencia y la descomposición familiar Elsa madura prematuramente y toma las riendas de su vida. [...] En ausencia de las instituciones sociales, culturales, morales que producen y reproducen la identidad femenina desde los códigos androcéntricos, se plantea una nueva vivencia del cuerpo de la mujer.

Un día de suerte tiene además el mérito de estimular una interesante reflexión que incumbe al momento de su recepción. Los eventos, aunque se desarrollen en 1999, llegaron a la pantalla poco después del “cacerolazo”¹⁴³.

Anticipando en cierto modo una situación que aún debía presentarse; la película se convierte de esta forma en un ejemplo de cómo, a pesar de haber registrado, testimoniado y documentado un evento con la cámara, al momento de su exhibición se puede estar testimoniando otro.

En esos años, como había pasado durante la dictadura, la posibilidad de adquirir la nacionalidad italiana sin perder la argentina -a través del *ius sanguinis*- se reveló para muchas personas una manera relativamente simple para salir del país y permitió justificar el viaje y la instalación en Italia bajo el pretexto de la “búsqueda de raíces” y no solamente del exilio por razones económicas, enfrentando de esta forma la experiencia

¹⁴³ La crisis de diciembre de 2001 en Argentina, o crisis de 2001, también referida como el Cacerolazo o el Argentinazo, fue una crisis política, primero fue económica, social e institucional, potenciada por una revuelta popular generalizada bajo el lema “¡que se vayan todos!”, que causó la renuncia del entonces presidente de Argentina Fernando de la Rúa, dando lugar a un período de inestabilidad política durante el cual cinco funcionarios ejercieron la Presidencia de la Nación. Sucedió en el marco de una crisis mayor que se extendió entre 1998 y 2002, causada por una larga recesión que disparó una crisis humanitaria, de representatividad, social, económica, financiera y política. El desencadenante inmediato de la crisis fue la imposición del “Corralito”, una disposición del gobierno que restringía la extracción de dinero en efectivo de los bancos, diseñada por el entonces ministro de Economía Domingo Cavallo. La revuelta se generalizó el 19 de diciembre de 2001, inmediatamente después de que el presidente radical Fernando de la Rúa anunciara el establecimiento del estado de sitio, causando su renuncia al día siguiente.

en clave más emocional. La experiencia del exilio siempre lleva consigo un replanteamiento de lo que han sido la vida y las costumbres hasta ese momento e implica encontrar una nueva forma de compromiso que se adapte a los cambios que se han generado en la Argentina, tanto si se trata de razones políticas (como en el golpe del 76), como económicas o familiares. El exilio fue entonces un importante momento de reflexión, a diferentes niveles. La película nos plantea este tema, mostrándole al espectador, además, como no siempre la “tierra prometida” refleja los sueños y las expectativas que acompañan el viaje de los migrantes; estas nuevas generaciones de migrantes, entonces, “cerraron el círculo” abierto medio siglo antes, o tal vez más, por sus ancestros.

Como escribió Adolfo Martínez en *La Nación*: [...]“*Un día de suerte* es una radiografía de esos jóvenes a los que el presente los enfrenta a la incertidumbre. Y es, además, una historia cálida que rastrea los meandros más dramáticos y poéticos de sus protagonistas”¹⁴⁴.

4.3 RICARDO DARÍN

Hoy en día podemos encontrar entre los más famosos personajes del ámbito artístico argentino una enorme cantidad de actores, directores, músicos de ascendencia italiana. Entre ellos uno de los más famosos y amados es Ricardo Darín. Siendo él mismo de origen italiano (el apellido Darin es bastante común en la zona de Venecia), muy a menudo le encargaron roles de italo argentinos. En las películas donde esto pasa vemos que el elemento “italianidad” es enfrentado de manera muy natural, casi siempre utilizando palabras derivadas del italiano, como “laburo”, “nona” o “chau”, el saludo más usado en general en el habla argentina¹⁴⁵.

El porcentaje de descendientes de migrantes es tan alto que ya no existe la máscara cocoliche, sino que se ha convertido en una de las caras, de hecho una de las

¹⁴⁴ Adolfo C. Martínez - *La Nación*, JUEVES 16 DE MAYO DE 2002

¹⁴⁵ Chao o chau (italiano ciao) es un saludo informal característico del idioma italiano y originario del idioma véneto del cual fue adoptado. En el italiano moderno y en otras lenguas se usa indistintamente como «hola» o «adiós». Gracias a las migraciones de población italiana del siglo XIX fue incorporado por varias lenguas y bajo formas similares, entre ellas español, serbio, portugués, francés, inglés, alemán, húngaro, checo, eslovaco, etc. - fuente: Real Academia Española

más importantes, de la cultura argentina. Algo parecido pasó con la cultura judía como consecuencia de las migraciones durante las persecuciones nazi-fascistas en los años 30-40. La integración más significativa en este sentido es la que se cumple con las que inicialmente eran minorías y que se convirtieron, sobre todo en el área urbana bonaerense, en un elemento bastante relevante de la sociedad, no constituyendo ya una barrera discriminatoria. El hecho que tantas celebridades, sobre todo actores, sean italianos seguramente ayudó la opinión pública a ir en esa dirección, como sucedió también en los Estados Unidos (pensemos en De Niro, Pacino, Sinatra.... todos apellidos italianos). De hecho, cuando la costumbre cumple un papel muy importante en este recorrido social, hasta el punto que, llegados al 2000, ya nadie considera estos actores como descendientes de italianos, sino como ciudadanos del país como todos los demás. Ricardo Darín es un ejemplo significativo de este fenómeno en Argentina, por esta razón quiero analizar un par de películas donde el elemento de la italianidad de sus personajes tiene un valor específico.

4.3.1 EL HIJO DE LA NOVIA

A la vez que se reflexiona sobre quien decidió autoexiliarse, cabe mencionar también quien se quedó en Argentina en esos años duros, teniendo que enfrentar la dura realidad cotidiana entre crisis, trabajo y relaciones familiares. Esto exactamente es lo que -en la película El hijo de la novia del 2001, escrita y dirigida por Juan José Campanella- le pasa a Rafael Belvedere (interpretado por Ricardo Darín), un hombre de 40 años que ha heredado un restaurante por parte de su padre (Héctor Alterio), inmigrante italiano, y que vive constantemente agobiado por el estrés que el trabajo en el restaurante le provoca. La historia gira alrededor de este protagonista y de los que le rodean, principalmente sus padres. Su madre (Norma Aleandro) vive en una residencia porque enferma de alzheimer y su marido, el padre de Rafael, decide realizar para ella el sueño de toda la vida: casarse por la iglesia.

La inspiración por la trama le vino al autor de un hecho real, el que concierne la actriz chilena María Cánepa, quien se casó con su compañero durante más de 20 años, el

director teatral Juan Cuevas, a los 86 años, mientras el Alzheimer ya estaba acabando con su vida¹⁴⁶. Pero la otra relevante fuente de inspiración fue la experiencia personal de Campanella y de sus padres, como él mismo testimonió en una entrevista:

“[...] La historia de los padres es concretamente la historia de mis viejos. Incluso todo lo que dice Norma fueron frases de mi vieja cuando estaba en esa etapa del Alzheimer...”¹⁴⁷

La enfermedad de la madre es, a lo largo de la película, un elemento particularmente significativo, pues es una perfecta representación de tema central, o sea la memoria; el hijo no quiere recordar, y la madre no puede: la demencia neurológica inevitablemente eclipsa la existencial. Y tal vez la madre podría representar a Argentina misma, con su pasado de migrante, enferma de olvido. Al mismo tiempo su hijo -qué serían los argentinos- lucha por lograr un reconocimiento y lo hace olvidándose. El personaje de Darín es el típico hombre de su tiempo, sin muchos ideales ni compromisos, concentrado en el trabajo, con un extenuante ritmo de la vida (le provocará un infarto) y que fantasea con escaparse lejos; tal vez un verdadero ejemplo del decepcionado sueño argentino.

La identificación con el protagonista por parte de espectador se cumple de manera bastante sencilla, ya que quienquiera podría reconocer en la película los males cotidianos, como también los anhelos, que toda sociedad vive en sus momentos más duros; lo mismo pasa con el tema del éxito, emblema de la Argentina de los 90, con su sueño de estar ya en el “primer mundo” prometido por Carlos Menem; todo esto con el reconocible telón de fondo de la crisis económica argentina, dentro de la cual asistimos a los esfuerzos de unos y otros por encontrar un complejo equilibrio interior, que a veces se convierte en una ardua hazaña.

El Restaurante Belvedere mismo, con sus paredes totalmente adornadas con retratos de familia o con el tiramisú más veces nombrado por el cocinero, nos comunica

¹⁴⁶

<http://www.emol.com/noticias/magazine/2006/10/27/234237/ultimo-acto-de-una-historia-de-amor-matrimonio-de-maria-canepa.html>

¹⁴⁷ Juan José Campanella en una entrevista para www.grupokane.com, por Pablo Acosta Larroca. Octubre 2009.

http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=201:artentrevcampanella&catid=36:catficcio&Itemid=29

la relación entre el hijo, quien ya ni siquiera logra percibir la historia de sus orígenes italianos, y el padre, que insiste incansablemente en querer mantener viva la memoria y los recuerdos ligados a ese lugar. El asunto se vuelve central cuando Rafael se encuentra con el dilema de si venderlo o no, que lleva a uno de los diálogos más significativos de la película: cuando Nino (el padre), expresa el amor vivido junto a Norma en el restaurante que abrieron y levantaron siendo dos jóvenes inmigrantes italianos.

Es posible reconocer varias inversiones dentro de la trama, y poniendo atención sobre la del camino iniciado por el padre que es revertido por su mismo hijo (ya que acabará vendiendo el restaurante), su regreso al pasado, celebrando un matrimonio con la que es su esposa desde hace una vida, puede ser interpretado como un rescate del presente; un rescate que logra además acercar a Rafael, hasta ese momento completamente absorbido por la “modernidad”. De hecho es necesario destacar cómo la subsistencia de los valores de la *famiglia* dependa en Argentina de la fuerte influencia de la tradición italiana, de manera que debería pertenecer también a los protagonistas de la película, aunque lamentablemente sus relaciones personales hayan cambiado por culpa de la crisis -no solo económica, sino también social- que con sus nuevas formas de vida se filtró en las viejas.¹⁴⁸

La sátira al mundo contemporáneo puede ser representado desde el principio de film por la relación que Rafael mantiene con su teléfono celular. Se vuelve a enfrentar, a través de la tecnología, el tema de la ruptura entre dos generaciones.

A este respecto Escribió José María Caparrós Lera:

[...]La ruptura es significativa, no simplemente como signo de dos culturas distintas. Hay un trasfondo que abarca el mundo del trabajo, de la economía. Un cambio de actitudes mentales. De sentirse dueño del propio destino a ser manejado por variables que ya no se controlan y terminan provocando estrés. Trabajando veinticuatro horas, teléfono en mano, para volverse paranoico. Sin que sea rigurosa la comparación, puede verse este proceso semejante a la división del trabajo de siglo XIX con el surgimiento de la fábrica y la alienación personal por la pérdida de control de proceso productivo. [...] Juan José Campanella ofrece un agudo estudio de

¹⁴⁸ Jorge Majfud profundiza el tema en :Cine político latinoamericano, 2014

*mentalidades populares argentinas, al tiempo que retrata la caída de una clase social: la pequeña burguesía bonaerense*¹⁴⁹.

La película representa la lucha cotidiana de un hijo de inmigrantes, ya totalmente argentinizado, que intenta con todas sus fuerzas obtener reconocimientos; por parte de una madre enferma de memoria que le recuerda su pasado y sus orígenes por un lado, y por el otro por parte de la sociedad que lo sumerge en una mentalidad capitalista y que casi acaba con su vida. La sociedad es la misma que , de manera muy sutil, es denunciada en la película en los pequeños detalles: desde la policía corrupta hasta la iglesia que se niega a celebrar el matrimonio. En esta historia donde la vida cotidiana resulta atravesada por temas profundos, la memoria es tal vez lo único que puede salvar a los personajes del dolor, de la vejez y de la soledad. Pero es tal vez en esta frustración compartida que todos los personajes logran, al final, encontrar un punto de contacto que les permite sentirse unidos y, nuevamente, una *famiglia*.

4.3.2 UN CUENTO CHINO

Esta película de 2011, dirigida por Sebastián Borensztein es fundamentalmente una historia de choque y entendimiento intercultural que enfrenta en varias claves el tema de la migración y tiene a Ricardo Darín como protagonista. El actor interpreta a Roberto, un ferretero hijo de italianos, criatura de hábitos, muy solitario y de carácter difícil. Un hombre atrapado en el pasado, que vive en un hogar que lo retiene en el tiempo y lo salva del presente con un armazón construida sobre los recuerdos de su familia.

Casualmente, un día termina conviviendo con Jun, un chino que no habla ni siquiera una palabra de español al que ha encontrado perdido, sin casa ni dinero, en medio de la ciudad. Este encuentro logra darle un impulso a Roberto a abrirse al mundo y al amor, haciendo reflexionar también al espectador sobre la actitud que periódicamente la humanidad le demuestra a quien es distinto. El personaje de Darín es uno de los tantos italo argentinos que residen en Buenos Aires, y cuya vida no va más

¹⁴⁹ José María Caparrós Lera *El cine del nuevo siglo* - Ediciones Rialp, Buenos Aires, 2004

allá, simbólicamente, de una vitrina donde conserva frágiles figuras de cristal en recuerdo de su madre. Jun, en cambio, es el rostro de uno de los cincuenta millones de personas de la diáspora china que enfrenta el clima hostil, la policía y la burocracia consular ante la que se encuentra cualquier migrante en cualquier parte del mundo. A través de este personaje se enfrenta también el tema de racismo, aunque solo en unos detalles. Como escribe Laura Martínez:

Otro tema, del que solo vemos unas pinceladas en la película, es el de la xenofobia en su forma más cotidiana. Tratado con humor, pero con precisión certera, son muchos los personajes del filme que plasman en sus comentarios y actitudes un sentimiento racista que parece ser un mal endémico muy enraizado en la sociedad bonaerense y, por extensión, argentina: desde los delincuentes que asaltan y roban a Jun al inicio de la historia, hasta el policía que pretende encarcelarlo sin motivo alguno, pasando por los clientes de la ferretería de Roberto, para los cuales su ayudante chino es poco más que un esclavo al que debería "blanquear"¹⁵⁰.

De alguna forma estos dos personajes tan distantes, a pesar del idioma y la cultura diferentes, logran entrar en contacto a través de un lenguaje poco verbal pero muy comunicativo. Ambos parecen desafiar a su propia naturaleza, con el aporte de un factor significativo: el azar. Y el azar es justamente lo que dio origen al viaje de Jun; "un cuento chino" es una expresión que tiene, como dicho popular, una connotación de "decir mentiras", o "contar algo increíble". Increíble es lo que le pasa al personaje al principio de la película: una vaca cae estrepitosamente del cielo y mata a la novia del joven chino. Casualmente la trágica historia de Jun es una de las tantas noticias recortadas de periódicos que colecciona Roberto quien, al enterarse, al final de la película, del trágico pasado de su amigo, empieza a compartir algo de su vida, en particular su participación en la Guerra de las Malvinas:

-Mi viejo era un inmigrante italiano. Todos los domingos recibía el diario italiano "L'Unità". Domingo 20 de abril de 1982 l'Unità traía esta noticia: Argentina

150

<http://revistacultural.ecosdeasia.com/que-bueno-que-viniste-un-cuento-chino-y-la-inmigracion-asiatica-en-argentina/>

está en guerra con Inglaterra. Mi papá no lo cortó por el título que ya de por sí es de lo más absurdo que hay. Lo cortó por esta foto. Ese soy yo. Con la ametralladora en la mano. Mi viejo se fue de Italia escapando de la guerra, no sabía que acá había otra guerra esperándonos. Éramos en inferioridad de condiciones. Finalmente nos tuvimos que rendir. Después nos tuvieron prisioneros hasta que nos entregaron y nos trajeron al puerto de Buenos Aires, a escondidas, como si fuéramos una mierda. Nos querían engordar en los cuarteles, antes de mandarnos a casa, como si un par de kilos pudieran cambiar la historia. Por el lado mío ya no me importaba nada. Después de que matás a un tipo, a dos, a diez, o qué ves morir a tus compañeros ¿qué te puede importar? Lo único que yo quería era volver a mi casa, y abrazarme con mi viejo. Cuando llegué me di cuenta de lo que había pasado. Yo no tenía ninguna noticia de él, con el bloqueo de los ingleses no me llegaba nada. La última vez que mi viejo recibió el diario l'Unità, venía con esta foto en la tapa. ¿cómo habrá sido la impresión? El la recortó y la pegó. Esa noche se metió en la cama y no se despertó nunca más. La vida es un gran sinsentido, un absurdo¹⁵¹.

Curiosamente, la palabra “absurdo” viene del latín *absurdus*; de *ab*, y *surdus*, sordo. Significa etimológicamente lo que, procedente de la sordera, engendra un *quid pro quo* ininteligible. El diálogo de Roberto con el chino será justamente eso, un diálogo entre sordos. Lo absurdo de la existencia humana, representado por esa peculiar colección del protagonista, es de hecho lo que les hace comprender que al final no son tan diferentes, más bien simplemente son las dos caras de la misma moneda. Logran ganarse el afecto mutuamente gracias a la situación de ambos, en un terreno emotivo entre el desamparo y la aceptación sumisa y trágicamente humana, y a pesar de la barrera idiomática que inicialmente era un obstáculo en apariencia insalvable para la comunicación, pero que se convierte a lo largo de la película en la única manera para una persona solitaria como Roberto de sentir una empatía tan fuerte. Una empatía que le devolverá además la capacidad de amar, hasta el punto de aceptar sus propios sentimientos por una mujer.

Si la historia es “un cuento chino” es verdad al mismo tiempo que sirve como espejo para la sociedad argentina. Lo que el director, Borensztein, quiere es invertir la perspectiva y mostrar a los argentinos el punto de vista de un extranjero. Los varios

¹⁵¹ Monólogo interpretado por Ricardo Darín hacia el final de la película *Un cuento chino*.

aspectos de la migración aparecen en el marco de la cotidianidad. Roberto representa la segunda generación de italianos, perfectamente integrados, hasta el punto de tener que combatir en la guerra de su país de adopción. Jun, en cambio, es el nuevo migrante, recién llegado, quien aún tiene que aprender la lengua y los hábitos de su nuevo país y que choca duramente contra las dificultades que todo esto implica. Pero los dos son de alguna forma los ejemplos “extremos” de este fenómeno. Alrededor de ellos vemos también ejemplos felices de la integración de los inmigrantes, representada por la activa comunidad china: el barrio chino, la numerosa familia china que viene de La Plata, el joven que hace el 'delivery' de comida china (y que come con el tenedor), la embajada que consigue localizar al pariente; de esta manera se pone de relieve la importancia de la lengua y de la cultura durante ese proceso de integración.

El pasado y el futuro se encuentran en el presente y están obligados a enfrentarse. Tal vez pueda ser una metáfora de la sociedad actual, qué hace frente cada día a los grandes flujos migratorios y a los choques culturales que de estos derivan. Tal vez, una reflexión sobre la supuesta distancia entre “nosotros” y “los otros”, que se anula cuando logramos llegar a un plano humano, donde todos somos “inmigrantes”, todos somos “extranjeros” y, sobre todo, la incomunicabilidad no siempre tiene que ver con barreras lingüísticas, sino más bien con la predisposición a escuchar y a comprender, de la manera más intercultural posible¹⁵².

Estela Erasquin analiza este aspecto en su libro, y destaca que:

El protagonista vive la presencia del otro con la angustia de estar frente a un usurpador, alguien que invade su casa, su lugar de trabajo, que aprovecha su miedo frente a la mujer que ama para suplantarlo (sale a pasear con Mari, provocando su furia) y que en definitiva, busca condenarlo a la inexistencia: prepara su desayuno, quiere hacerle comida. El joven chino es un intruso peligroso en su espacio, ya amenazado por objetos inútiles en el patio, en un desván. Al chino le corresponderá hacer la limpieza de las cosas que se han ido atiborrando en esos lugares. Pero con su presencia, Jun hará mucho más que tirar basura, al echar por la borda también los

¹⁵² Para profundizar ulteriormente:

<http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-197304/sensacine/>

<http://www.elespectadorimaginario.com/pages/septiembre-2011/criticas/un-cuento-chino.php>

<http://www.labutaca.net/criticas/un-cuento-chino-lo-que-cayo-del-cielo/>

<https://ladiaria.com.uy/articulo/2011/7/un-cuento-argentino/#!>

objetos ideales inútiles del pasado performativo de Roberto. El otro, el doble, aparece en definitiva para destrozarse las convicciones del protagonista y mostrar en su dimensión más nítida el abismo que separa su vida confinada y gris de otra en la que tal vez pueda aspirar a la felicidad. Sirve para confirmar que, en definitiva, la peor amenaza que se cierne sobre el individuo no es otra cosa que él mismo¹⁵³.

En esta película se cumple un paso más con respecto a la introducción del tema “migrantes” en el cine de principio del siglo XX, pues una vez realizado que la cultura italiana se ha totalmente integrado en Argentina -e incluso es parte fundamental de ella- es necesario introducir otro grupo cultural muy significativo en el territorio: los chinos. El personaje de Roberto, de hecho, tiene una función de “puente” ya que partiendo de su propia experiencia familiar logra comunicar con el joven con un idioma único: El idioma de los “diferentes”, el idioma de los “otros”, el idioma de los inmigrantes.

¹⁵³ Estela Erasquin - Los inmigrantes en el cine argentino.

CONCLUSIONES

A lo largo del siglo XX, como hemos visto, la máscara del “tano” cumplió una evolución enorme, partiendo del simple “gringo” -enemigo moral del gaucho- hasta llegar al argentino del siglo XXI, orgulloso de sus orígenes italianas, de sus tradiciones y también de su idioma. El mismo cocoliche, inicialmente hablado solamente por los inmigrantes y considerado ridículo e inculto, confluyó con muchos de sus términos en la lengua hablada por la mayoría de los argentinos. Cabe analizar lo que sucedió a nivel cultural en un país donde inicialmente había una fuerte hostilidad en contra de los extranjeros. A través del teatro y del cine intenté dar una imagen general que se focalizara sobre este aspecto.

La emigración italiana fue una de las más significativas no solamente por el número -alcance con pensar que, como indican los datos sobre el censo del Ministerio de Educación de Argentina, a lo largo del siglo XX fueron más de 10 millones las personas que dejaron el país- sino también por el impacto cultural que esta implicó. La integración no es un procedimiento breve, es necesario que la aceptación se cumpla de forma natural con el pasar del tiempo y de las generaciones, y el mundo de la cultura siempre fue un medio eficaz para lograrlo. Se debe reflexionar sobre el por qué cuesta tanto llegar a la integración, sobre todo en un momento histórico en que las comunicaciones nos llevan a cualquier lugar del mundo rápidamente gracias a internet y cada uno de nosotros tiene la posibilidad de conocer y estudiar la literatura, el cine, el teatro, la música de todo el mundo.

Muchos artistas de la historia vienen de experiencias personales de vida difíciles, llenas de sufrimiento, pobreza, enfermedad, adicciones... y al expresarlas a través del

arte dan a conocer al resto del mundo su propia intimidad, despertando sentimientos de empatía, tal vez instintiva, subconsciente. El *blues* y el *jazz* son ahora dos géneros musicales considerados cultos en todo el mundo, pero originalmente eran la forma de “exorcizar” el sufrimiento utilizada por los esclavos negros de New Orleans a principios del siglo XX. El tango, de la misma forma, fue tan sentido por los inmigrantes por su carácter melancólico y nostálgico. De hecho la música, en la era moderna, fue un medio válido para divulgar un mensaje, y tal vez por esta razón siempre fue utilizada ampliamente por las religiones.

Si la música pudo constituir la reivindicación de la identidad para un pueblo oprimido por una sociedad clasista, la literatura, las novelas, los epistolarios, tienen una función más: contar una historia, que tiene personajes, lugares y situaciones en las que el lector puede identificarse, creando una conexión con alguien que tal vez vive del otro lado del mundo.

El cine, la gran revolución de siglo XX, gracias al poder de la imagen, cumplió un paso más: llegar al público, poniéndole delante de sus ojos las imágenes del mundo, de forma ficticia y subjetiva pero justamente por eso muy real. Este medio permitió y permite analizar mejor que otras formas expresivas el recorrido de la integración, por sus múltiples aspectos. Teniendo en cuenta las obras analizadas en mi trabajo podemos ver como desde el cine sainetero hasta el del nuevo milenio, muchas cosas cambiaron en la manera de representar a los inmigrantes italianos en Argentina: desde el contexto hasta el lenguaje utilizado, desde la estética hasta la escritura de los personajes y su análisis introspectiva.

Los textos críticos de Pellettieri y Ordaz, junto con muchos otros utilizados en este trabajo, ayudan a dar una visión amplia de lo que implicó la relación entre Italia y Argentina en la época en la que la identidad cultural se estaba definiendo gracias también a los nuevos medios de comunicación que tenían la posibilidad de llevar un mensaje al exterior sobre lo que realmente significaba la “argentinidad”. Lo que se puede remarcar es el hecho que la evolución del cine haya ido a la par con una voluntad de introspección humana cada vez más profunda, que dejara de lado las máscaras cómicas y se concentrara sobre la persona detrás del personaje. Las fases intermedias fueron varias y de distintos niveles, pero de hecho el resultado fue que el “gringo” se

convirtió en el “gaucho”, o sea en el verdadero representante de la cultura argentina, en sus distintos aspectos.

Uno de los aspectos más fascinantes de la contemporaneidad es la posibilidad de mirar una película japonés, una india, una sudafricana, o una cubana con una simple búsqueda en internet. Tenemos hoy en día, además, muchas más facilidades para viajar, de hecho permitiendo un intercambio cultural continuo y dinámico, tal y como lo es la producción cinematográfica internacional.

En este trabajo la estigmatización que caracterizó el sainete u otras producciones argentinas me dio en realidad la posibilidad de analizar en retrospectiva el universo cultural de un país joven, con un pasado colonial y con una identidad aún no definida, como se puede ver en las obras de la primera mitad del siglo XX, analizadas en las obras, entre otras, de Domingo Di Núbila, Aldo Bernardini o Susana Degoy, quien analiza detenidamente la máscara de “tana” de la actriz Nini Marshall.

En el tercer capítulo en cambio pude mostrar cómo el cine italiano decidió representar al fenómeno de la emigración, dando a conocer la experiencia del viaje y del primer impacto con el nuevo mundo -como se puede ver en la película de Fabrizi *Emigrantes*- y más tarde, con la película *Il gaucho* de Dino Risi, representando personajes ya integrados italo argentinos ya integrados en la sociedad bonaerense. El hecho que grandes directores se hayan dedicado a este tema demuestra cuánta importancia tuvo la larga diáspora italiana hacia el subcontinente americano. Los protagonistas se mueven en una realidad ajena donde tienen éxito o fracasan, pero de todas formas logran integrarse y sentir que tienen nuevamente un hogar. El público al que se dirigían originalmente dichas películas era italiano, pero por la relevancia que logró adquirir la producción cinematográfica italiana en todo el mundo acabaron por constituir una conexión con la amplia comunidad de “tanos” en Argentina.

Los personajes interpretados por Darín, si comparados con los de principios de siglo nos muestran la evolución más evidente en términos de imagen pública: lo que antes se ridiculizaba se vuelve normal y cotidiano al llegar al siglo XXI. De hecho, las películas presentadas en el último capítulo describen personajes de origen italiana totalmente argentinizados y narran el resultado final de una historia compartida. El trabajo de algunos críticos como José María Caparrós Lera, Manuel Medina, María Claudia André nos ayuda a reflexionar sobre este aspecto tan peculiar de la identidad

argentina, tan vinculada al constante intercambio cultural y humano perpetuado por más de un siglo.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV, *America Latina: lo schermo conteso*, Venezia, Marsilio, 1981;

Adriana Cristina Crolla, "Las migraciones ítalo—rioplatenses Memoria cultural, literatura y territorialidades", Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2013.

Aldo Bernardini, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editorial de América Latina, 1984

Alejandro Molinari, Roberto Martínez y Natalio Etchegaray, *De Garay a Gardel...La sociedad, el hombre común y el tango (1580-1917)*", Buenos Aires, Foro Argentino de Cultura Urbana, 2003

Andrés Cisneros, Carlos Escude, *Historia de las Relaciones Exteriores Argentinas (1806-2000)*. Buenos Aires, ed. CEMA, 2000

Ángel Castellan, "Historia de la cultura occidental y de la Nación Argentina." Revista de *Cooperadora de derecho y Ciencias Sociales*, Buenos Aires, 1980

Angelo Nobile, *Cuore in 120 anni di critica deamicisiana*, Roma, Ediciones Aracne 2009.

Armando Discépolo, *Obras escogidas*, ed. Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1969.

C. Cattarulla, *Argentina 1976-1983. Immaginari italiani*, Milano, Nova Delphi Libri 2016

Carlos Alberto Leumann, *La creación idiomática en el Martín Fierro*. Recogido en '*Martín Fierro: cien años de crítica*'. Buenos Aires, ed. Plus Ultra, 1986

Carmen Sellés Luna, *De lo cómico a lo trágico en el sainete rioplatense*, Universidad de Vigo s.f.

Catalogo Bolaffi del cinema italiano primo volume 1945/1955

Christian León, *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*, Buenos Aires, Editorial Abya Yala, 2005

Claudia Peralta, "De sur al sur, vientos italianos hacia El Plata", boise state university - *Italy, the Mediterranean... And Beyond*. Atti della conferenza Echioltremare, 2011

Clelia Pettini, *Anime sospese*, Roma, effigi, 2016

Dante Ruscica "El aporte de la inmigración italiana en Argentina". Clarín. 14 de agosto de 2008

David William Foster, Daniel Altamiranda, *From Romanticism to Modernismo in Latin America*, Boston, ed. Taylor & Francis, 1997

Domingo Di Núbila. *La época de oro: historia del cine argentino*, Buenos Aires, Del Jilguero ed., 1998

Donatello Santarone, *Educare diversamente*, Roma, armando editore, 2006

E. De Amicis , "Lettera al Padre", de *Cuore*, Milano, Rizzoli, 1978. Ed., Milano, 1940.

Edgardo Garbulsky, *La antropología argentina en su historia y perspectivas: el tratamiento de la diversidad, desde la negación/omisión a la opción emancipadora*. editado por Colegio de Antropólogos de Chile, 2003.

Eduardo Gutiérrez, *Teatro rioplatense (1886-1930)* Montevideo, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1986

Emilio Franzina, *Merica! merica!*, Trieste, cierre edizioni, 1994

Emilio Zuccarini, "Il lavoro degli Italiani nella Repubblica Argentina, dal 1516 al 1910

Enrico Calamai, *Niente asilo político* Milano, FELTRINELLI, 2016

Ercole Sori, *L'emigrazione italiana dall' Unità alla Seconda Guerra Mondiale*, Bologna, Il mulino, 1979 *biblioteca virtual cervanteS*.

Eugenio Castelli, *Antologia cultural del litoral argentino*, Buenos Aires, ediciones nuevo siglo, 1995

Evelyn Fishburn, *The portrayal of immigration in nineteenth century Argentine fiction (1845-1902)*, Bristol, Colloquium, 1981

Félix Luna, *El 45*. Buenos Aires, Sudamericana, 1971

Félix Luna, *Memorial de la Patria; 1804-1973*; Buenos Aires, ed. La Bastilla. 1998

Félix Luna, *Yrigoyen*. Buenos Aires, Desarrollo, 1964

Fernando Muñoz Pace. Fascículo "1950-1959: Peronismo y antiperonismo" en *Artes Gráficas Rioplatense SA*, Argentina, Sol 90, 2010

Fernando J. Devoto, *Historia de los italianos en la Argentina*. Buenos Aires, Ed. Biblos, 2006

Fernando J. Devoto, *Storia degli italiani in Argentina*, Milano, donzelli editore, 2007

Fernando Sabsay, *Presidencias y Presidentes constitucionales argentinos (1854-2003)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008

Florencio Sánchez, *Teatro de Florencio Sanchez: Barranca abajo. La gringa. Los derechos de la salud. El desalojo. En familia. Moneda falsa*. Madrid, Sopena Argentina, 1957

Gian Piero Brunetta , *America Latina: appunti su una storia frammentaria* , Venezia, Einaudi, 1986

Giovanni Meo Zilio, “Nacionalismo gauchesco ante el inmigrado italiano : el anti-italianismo del gaucho Martín Fierro (Causas socioculturales y modalidades estilísticas)”, Publicación Alicante , Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011

Giovanni Meo Zilio, “Nacionalismo gauchesco ante el inmigrado italiano: el anti-

Giovanni Meo Zilio, «Italianismos en el español rioplatense». Instituto Cervantes, Madrid, thesaurus, 1965

Graciela Bramuglia, Mario Santillo , “Un ritorno rinviato: discendenti di italiani cercano la via del ritorno in Europa”, *Altreitalia*, 24 2002

Haydee Gorostegui de Torres, *Historia Integral Argentina*; Buenos Aires, ed. CEAL, 1976

Hugo Gambini, *Historia del peronismo*, Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina S.A. 1999 *inmigración italiana en Argentina*, UNITEXTO Digital Publishing 2015

Irene Amuchástegui, José Gobello, *Vocabulario ideológico del lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor, 1998.

J. Clements; H. McCarthy, *The Anime Encyclopedia*. Los Angeles, Stone Bridge Press, 2006.

Jaramillo Restrepo, Gabriel Eduardo, *Introducción a la historia de la música: curso de apreciación musical*. Manizales, Editorial Universidad de Caldas, 2008

Jose Gobello, *Letras de tangos*, Buenos Aires, nuevo siglo, 1995

José Ingenieros, *La evolución de las ideas argentinas (1492-1853)*, Buenos Aires, Elmer, 1957

José Luis Torres, *La década infame*. Buenos Aires, Freeland, 1973

José Manuel González Álvarez, *DesMemoria, biopolítica y relaciones de poder a propósito de La nona de Roberto Cossa* - Buenos Aires, ed. Losada, 1995.

José María Caparrós Lera, *El cine del nuevo siglo*, Buenos Aires, Ediciones Rialp, 2004

José María Rosa, *Historia Argentina (1492-1946)*, Buenos Aires, ed. Juan C. Granda. 1965

Joseph Page, *Perón: una biografía*. Buenos Aires, ed. Grijalbo, 1999

L. Gigli, *Edmondo De Amicis*, Torino, 1962

Loretta Baldassar, "Tornare al paese: territorio e identità nel processo migratorio", *Altretalie* n 23, 2001

Luciano Rusich *El inmigrante italiano en la novela argentina del 800*, Buenos Aires, Colección Plaza Mayor scholar, 1974

Luigi Cepparrone , *Gli scritti americani di Edmondo De Amicis*, Milano, Ediciones Rubettino, 2010.

Luis Ordaz, *Breve historia del teatro argentino: Afirmación de la escena criolla*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963

Luis Ordaz. *Breve historia del teatro argentino, de la revolución a Caseros*. Buenos Aires, Editorial universitaria de Buenos Aires, 1962.

M.C. Cacopardo, J.L. Moreno, Características regiones, demográficas y

Manuel F Medina. , “Orgullosamente (no) argentinos: la estética de la migración y la identidad en el cine argentino contemporáneo.” contenido en *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política* - Di María Claudia André, Viviana Rangil, Buenos Aires, Losada, 2005

María Bjerg, *Historias de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2009

María Claudia André, Viviana Rangil, *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2007

Maria Esther Badín, *La Inmigración italiana y teatro argentino* - Grupo de Estudios de Teatro Argentino, Editorial Galerna, 1999

Marily Contreras, *Niní Marshall: el humor como refugio*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2003

Mario Rapoport, *Historia económica, política y social de la Argentina, 1880-2006*. Buenos Aires: Editorial Ariel, 2006

Martín Prieto, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Penguin Random House Grupo Editorial Argentina, 2011

Martín Rodríguez, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 2002

Mélanie Fusaro, “Gli italoargentini in Italia (1998-2006): «ritorno alle radici» o nuova partenza?” *Altreitalie* n 25, 2003

Mempo Giardinelli, *Santo oficio de la memoria*, Buenos Aires, Ediciones B, 2004.

Meri Lao. *Voglia di tango : storia e rito, personaggi e testi, fortuna e revival*, Milano, SugarCo, 1986

Miguel Ángel Scenna, *FORJA: una aventura argentina (de Yrigoyen a Perón)*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano. 1983

Miguel Ángel Scenna, *Los militares*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1980

Mónica García Aguijar *Traducción Y Recepción Literaria De La Obra De Edmondo De Amicis En España (1877-1908)*, Universidad de Granada, 1999

Mónica Quijada, Carmen Bernand, Arnd Schneider , «Homogeneidad y nación: con

Niccolò Cuneo, *Storia dell'emigrazione italiana in Argentina 1810-1870*, Garzanti

Niní Marshall, . *Mis memorias*. Buenos Aires, Moreno. 1985
ocupacionales de la inmigración italiana a la Argentina

Oswaldo Pellettieri, “Concepción de la obra dramática del sainete”, en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 2002.

Oswaldo Pellettieri, *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2008.

Oswaldo Pellettieri, “Roberto Cossa y el realismo reflexivo”. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Buenos Aires: Galerna, 2001.

Oswaldo Pellettieri, *Babilonia y Armando Discépolo*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2007

Oswaldo Pellettieri, *De Eduardo De Filippo a Tita Merello*, Buenos Aires, Grupo de Estudios de Teatro Argentino, Editorial Galerna, 1998

Oswaldo Pellettieri, *De Lope de Vega a Roberto Cossa: teatro español, iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1994

Oswaldo Pellettieri, *La Inmigración italiana y teatro argentino*, Buenos Aires, Grupo de Estudios de Teatro Argentino, Editorial Galerna, 1999.

Oswaldo Pellettieri, *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997

Pablo Mardones, Pilar Cavina. "Miradas de Luz - Mujeres Italianas Migrantes" en *Mujeres haciendo la historia*. Buenos Aires, Istituto Cooperazione Economica Internazionale, 2008

Paulo Antonio Paranagua, *Cine latinoamericano I. Diccionario de realizadores*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1997;

Pedro Pesatti. "La inmigración y el manual de los italianos". Diario Río Negro, 1 de diciembre de 2007

Ricardo Ostuni, *Tango: voz cortada de organito*, Buenos Aires. ediciones lumiere, 2005

Robert A. Potash, *El ejército y la política en Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994

Roberto Blanco Pazos, Raúl Clemente, *Diccionario de Actrices del Cine Argentino Segunda Edición (1933-1997)* Buenos Aires, Corregidor, 2008

Roberto Cossa, *Escribo para estrenar* Editorial Corregidor, Buenos Aires, 2011.

Rosoli, *La política migratoria italo argentina nell'immediato dopoguerra*, Milano, Angeli, 1983

Samuel L. Baily, *Immigrants in the Lands of Promise: Italians in Buenos Aires and New York City, 1870 to 1914*. United States, Cornell University Press, 1999

Silvana Serafin, "Syria Poletti: biografia di una passione". en *Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta...* Collana "Studi di letteratura ispano-americana",. Roma, Bulzoni, 2004.

Stela Guadalupe Camilletti, *EL DESPERTAR DE LA ILUSIÓN: Una obra sobre la Studi, leggende e ricerche,* " *La Patria degli Italiani*, Buenos Aires, ed. losada, 1910.

Susana Degoy, *Niní Marshall: la máscara prodigiosa*. Buenos Aires, Manrique Zago ed. 1997

Susanna Regazzoni "Presencia italiana en el teatro rioplatense: acerca de 'Juan Moreira'

Syria Poletti,. *Gente conmigo*. Buenos Aires, Losada, 1972
un estudio de caso: Argentina, siglos XIX y XX». Editorial CSIC – CSIC, 2000

Vicente D. Sierra, *Historia de la Argentina (1492-1852)*, Buenos Aires, Editorial Científica Argentina, 1967

Vittorio Martinelli, *catalogo Il Cinema Ritrovato* Bologna, effigi, 1994.