

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Reflexiones en torno al mito del “crisol argentino”.

Trillo, Paula.

Cita:

Trillo, Paula (2009). *Reflexiones en torno al mito del “crisol argentino”*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/453>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Reflexiones en torno al mito del “crisol argentino”¹

Paula Trillo (UBA)

I- Introducción

Hacia las primeras décadas del siglo XX y con el trasfondo de la reciente consolidación del estado nacional, el panorama social y material de las ciudades argentinas está transformándose. Buenos Aires, convertida en un pandemónium lingüístico, ve modificadas su estructura social y cultura locales.

“Hacerse l’américa” se convierte en el objetivo de todo aquel extranjero que pisa el suelo argentino. El arribo masivo de inmigrantes impacta considerablemente la estructura social y demográfica. Se desarrollan fundamentalmente en profesiones y actividades vinculadas de manera estrecha con áreas de expansión económica – como la agricultura y luego la infraestructura y diversas ramas industriales–. Esto conduce a una concentración importante de inmigrantes en sectores urbanos trascendentales desde un punto de vista económico. Modifican así la estructura ocupacional y se encumbran como un factor decisivo en las capas obreras, generando lo que sería la base del proletariado argentino a partir de 1890.

La sociedad argentina se convierte hacia esos años en una inmensa *Babilonia*. Al mismo tiempo, la ciudad de Buenos Aires y las multitudes que llenaban sus calles se metamorfosean en sujetos poéticos. La década del veinte es examinada por sus propios protagonistas, desde ángulos no ortodoxos, utilizando el arte como canal expresivo de los acontecimientos.

Los géneros² teatrales acogen las transformaciones que la sociedad argentina experimenta, a la vez que se develan capaces de denunciar qué discursos pugnan en el *espacio social* por el *poder de nominación*. Por un *monopolio de la violencia simbólica* que permitiría establecer un *esquema clasificadorio* para definir así **un** orden en

¹ Se agradece la colaboración prestada en la etapa de recolección de datos por Eloy Fidalgo, estudiante de la carrera de Psicología, Universidad de Buenos Aires.

² En el presente trabajo se entenderá por género una serie de enunciados relativamente estables que se agrupan por tener ciertas similitudes en su contenido temático, su estilo verbal y su composición; es decir, aquello que Bajtín denomina géneros discursivos. Ver Bajtín, M., *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002, página 248.

particular y ocultar al mismo tiempo, la arbitrariedad que fundamentaría aquella disposición del *espacio social*.

Así, el drama rural revela la rivalidad étnica-cultural entre criollos e italianos; luego, el drama gaucho expone al inmigrante como un competidor favorecido por la autoridad; y posteriormente, la obra de tesis muestra el desamparo del proletariado extranjero frente a la Ley. Por último, el sainete abre el debate sobre la población cosmopolita de los conventillos, ya sea caricaturizada en estereotipos jocosos o develada como trabajadores explotados.

En este trabajo me propongo describir este horizonte discursivo porteño a partir de la comprensión profunda y contextual de la obra teatral *Babilonia*, de Armando Discépolo. Considero que esta pieza se erige como una construcción paradigmática y transicional entre el sainete tragicómico y el género grotesco criollo, ejemplos del encuentro de culturas en el contexto local. Su fuerte tono de cuestionamiento social se interna en lo más hondo y conflictivo de las relaciones humanas en la década del veinte.

II- Consideraciones teóricas

Para poder comprender *Babilonia* al interior de un horizonte discursivo, me veo en la necesidad no sólo de dialogar con sus personajes y el complejo mundo que entreteje a partir del propio texto y de sus intertextos; sino que debo además percibirla al interior del *campo* en el que fue engendrada. Esto implica desplazarse en dos niveles: el *campo intelectual*³ y el *espacio social* de la escena porteña de principios del siglo XX.

El análisis hará surgir a la obra como un *enunciado* que nos interpela. Si bien *Babilonia* es producida en la búsqueda de un efecto determinado, más allá de sus intenciones, sus trascendencias pueden traer disímiles resultados. Pienso que el vínculo que la audiencia establece con el enunciado es productivo: se apropia de él y se convierte en practicante. Las *artes del hacer* permiten *circular transversalmente* por la cultura (De Certau, 1979).

³ El campo intelectual “a la manera de un campo magnético constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica, en un momento dado del tiempo”. Bourdieu, P, “Campo intelectual y proyecto creador”, En: Problemas del estructuralismo, México, Siglo XXI, 1967, pág. 133 y siguientes. Es, por tanto, un espacio social relativamente autónomo, donde se lucha por la legitimidad cultural.

En este caso, circularemos a través de Babilonia para interpretarla al interior del sainete tragicómico como género, en el marco del *campo intelectual* y del *espacio social* porteño.

Para lograr un mejor entendimiento de la sociedad porteña del momento se consultaron diarios y revistas de época, tales como Caras y Caretas, La Época y La Nación. A través de sus artículos periodísticos, como así también de sus publicidades, se hizo posible intensificar la comprensión del horizonte cultural que vio emerger esta pieza.

Esta pesquisa me posibilitó por un lado, concebir el mundo teatral, al interior de ese clima de época, como un sistema de relaciones sociales definidas por la posesión y producción de una forma particular de *capital simbólico*. Mientras, por otro lado, me habilitó a vislumbrar cómo los agentes se insertan en ese *campo intelectual* a partir de relaciones estructuradas recíprocamente y delineadas, al mismo tiempo, por *reglas* o *principios del campo*.

Las luchas por acumular *capital simbólico* se orientan en y a través de un espectro mayor que el campo en el que se desarrollan: el *espacio social*. Concretas formas de obrar, pensar y sentir, estructuradas socialmente a partir de una disposición precisa en el *espacio social*, operarán como estructuras estructurantes delineando los límites y potencialidades de diferentes *hexis corporales*.

Asimismo, entender *Babilonia* como un *enunciado* involucra comprenderla en una cadena enunciativa perpetua, en una inmensa actividad comunicativa que no tiene ni primer hablante ni contexto original (Bajtín, 2002). Atenderemos entonces a la particularidad alegórica del lenguaje y la *marca* como permanencia no-presente (Derrida, 1989).

III- El contexto Político-Económico de Babilonia

Alrededor de 1880 se desarrollan signos de cambios profundos en el contexto internacional, así como en el contorno regional latinoamericano y en la sociedad argentina. La cultura política argentina asiste al cambio entre una sociedad tradicional por una sociedad moderna. El sistema de creencias, de símbolos expresivos y valores que habían definido la arena política están cambiando.

Se vislumbra entonces en la oligarquía local una decidida intención de renovar y reordenar jurídicamente el Estado (Romero, 1994; Botana, 1998; Botana-Gallo, 1997). Grandes cambios en la economía, la población y la cultura conmueven el *espacio social* y su distribución, induciendo a los actores sociales con posiciones privilegiadas a preocuparse por lograr una pronta estabilización de la sociedad argentina.

Con ritmos crecientes, oleadas de inmigrantes llegan al país gracias a una activa propaganda del Estado. La población cambia rápidamente de fisonomía por la irrupción de nuevos elementos que no se incorporan con facilidad al conjunto social. La “Argentina aluvial” (Romero, 1994:179) se desenvuelve buscando el camino hacia la estabilización. “Había que transformar el país pero desde arriba, sin tolerar que el alud inmigratorio arrancara de la manos patricias el poder [...] Su propósito fue desde entonces deslindar lo político de lo económico, acentuando en este último campo el espíritu renovador en tanto se contenía, en el primero, todo intento de evolución” (Botana, 1998:13)

El inmigrante desarraigado se afirma en el plano económico a partir del hábito del trabajo intenso⁴. En este contexto se desencadenan también ciertas reacciones que pueden ser calificadas de “antiextranjerismos”, configurándose un estereotipo negativizante de la figura del inmigrante. De esta forma, se va gestando un *monopolio de la violencia simbólica* que construye nuevos símbolos y mitos, reforzando prejuicios latentes a fin de construir al extranjero como un sujeto social negativamente diferente. Estas formas son toleradas pero constantemente distinguidas y marcadas hacia el interior del *espacio social*.

El crecimiento económico e industrial que desencadena la inmigración produce un optimismo tal que resulta en un desborde en el uso del crédito. Asimismo, esto da lugar a una terrible crisis financiera hacia 1889 (Romero, 1994:178) entre cuyas consecuencias encontramos la revolución de 1890⁵. Tras la crisis y la insurrección, se

⁴ “En Buenos Aires – observaba Sarmiento– se opera la transformación del inmigrante oscuro, encorvado al llegar, vestido de labriego, o peor, y azorado de verse en grandes ciudades; primero en hombre que siente su valor, después en francés, italiano, español, según su procedencia; en seguida, en extranjero, con un título y una dignidad, y al fin en un ser superior a todo lo que le rodea, de labriego que comenzó” Citado en Romero, J.L, Las Ideas Políticas en Argentina, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1994, página 181.

⁵ Dicha revolución es denominada por la literatura especializada como Revolución del Parque o Revolución del 90. Refiere a una insurrección cívico-militar que acaece el 26 de julio de 1890 y es dirigida por la recién formada Unión Cívica. Esta agrupación política está por entonces liderada

abre nuevamente un período de prosperidad que se desarrolla hasta 1920 aproximadamente. A partir de esa década, la situación social y económica ira en franca decadencia – “[...] *Perdemos doce años de labor, la situación y la confianza adquirida [...]*” (Discépolo, 2007: 35-36) –. El contexto por el que atraviesa la Argentina de los años previos a la crisis del ‘30⁶ se ve claramente agravado en las clases trabajadoras, compuestas en su gran mayoría por inmigrantes.

El terreno de la arena política será inaugurado en 1912 a partir de la “Ley Saenz Peña”, que promulga el enrolamiento general de ciudadanos y la confección de un nuevo padrón electoral. Al mismo tiempo, supone el sufragio universal, secreto y obligatorio. Esta reforma electoral hace surgir un singular y nuevo problema político: por un lado, a partir de dicha modificación todos los actores que quieran *en-rolarse* en el juego político deben aceptar las nuevas reglas; por otro lado, el cambio en la legislación hace emerger la necesidad de establecer un sistema de partidos organizados.

Desde 1916 hasta 1930, el radicalismo detenta el poder y busca concretar algunos de los ideales que le habían dado vida como partido popular. Si bien el gobierno radical por su militancia contra la oligarquía presta apoyo al movimiento universitario de 1918, no por ello está menos alejado del verdadero espíritu que mueve a los jóvenes estudiantes, en quienes resuenan los ecos de la Revolución Rusa de 1917.

Por entonces comienza a aparecer en las masas obreras un nuevo fervor revolucionario que se revela con prontitud en algunas huelgas importantes que pondrían a prueba las convicciones sociales del gobierno radical. (Romero, 1994:229).

IV- El contexto social-cultural de Babilonia y los orígenes del sainete tragicómico

“[...] ¿Qué le ha resultado este idioma español que nosotros hablamos?” Un producto medio cosmopolita, pero fácil de depurar si los espíritus dirigentes se empeñan en

por Leandro Alem, Bartolomé Mitre, Aristóbulo del Valle, Bernardo de Irigoyen y Francisco Barroetaveña, entre otros. La revolución resulta derrotada por el gobierno, pero consigue la renuncia del presidente Miguel Juárez Celman, y su reemplazo por el vicepresidente Carlos Pellegrini. Ver Floria, C.A.; García Belsunce, C.A., Historia de los Argentinos, Círculo de Lectores, España, 1985, 2 tomos.

⁶ La década del '30 comienza en Argentina con un golpe militar perpetrado por Uriburu, que inaugura la denominada “década infame”: un período marcado por la corrupción y el fraude electoral. De igual manera, Argentina se ve golpeada en estos momentos por los efectos de una nefasta crisis mundial. Ver Floria, C.A.; García Belsunce, C.A., Historia de los Argentinos, Círculo de Lectores, España, 1985, 2 tomos.

ello... El español penetró y eliminó en gran parte las lenguas indígenas, de las cuales me parece que ha asimilado muy poco. Difícilmente se le podrá corromper en sus fuentes, y más bien tiende día por día a amalgamar y a hacer carne propia con tanto término adventicio, vocablo de aluvión [...] un idioma nuevo, con su fonética propia, en un entrevero de vocablos generalmente mal pronunciados [Algo abominable...] Es posible... así nacen por lo general los dialectos...” (Caras y Caretas, 9/01/1925)

Hacia 1920 la sociedad argentina se transforma con rapidez: las actitudes, las costumbres, los giros ideomáticos, las leyendas, el folklore, los temas novelísticos, las caricaturas y los chistes, los modos de comprender el amor y la agresión, mudan en sus formas y contenidos.

Españoles, italianos, rusos, polacos, árabes, alemanes, entre muchas otras procedencias, cada uno conservando por largo tiempo su idioma de origen, sus costumbres y sus características nacionales diferenciadas, enriquecerán y conflictuarán la escena cultural porteña.

La nostalgia por la Europa que muchos dejaron atrás, deja intensas marcas lingüísticas y culturales. El lenguaje se colorea con las distintas procedencias de los miembros de esta sociedad en formación y aparecen el cocoliche⁷ y ciertos modos criollos de expresarse que adquirieron primacía y permanencia en los procesos comunicativos. Cierta expresividad popular, como el tango y la vida social que se gesta a su alrededor – incluyendo el patio de los conventillos–, marca el estilo cultural porteño de principios de siglo XX.

⁷ “[...]La situación de los hablantes italianos en Argentina se asemejaba más al multilingüismo [...] por diversos factores lingüísticos y extralingüísticos: a) la similitud gramatical y fonológica y la considerable superposición léxica entre el italiano y el español. Los fonemas que faltan en italiano, tales como /x/, podrían ser reemplazados por otros fonemas sin afectar la inteligibilidad general (por ejemplo *amico* en lugar de *amigo* [...]); b) el contacto ininterrumpido con el español nativo que permitió a los hablantes de italiano mejorar constantemente su propia producción y acercarse así cada vez más a la norma lingüística nacional; c) la posibilidad de lograr movilidad dentro de la estructura socioeconómica de Buenos Aires. Aunque en cierta medida el deseo de aprender una forma más correcta del español puede haberse visto obstaculizada por proyectos de un posible regreso a Italia y por la ininterrumpida llegada de nuevos inmigrantes, no por eso deja de ser cierto que el deseo de movilidad impulsó a la primera generación de descendientes a hacer del español de Buenos Aires su lengua primaria. [...] En cuanto a los hablantes argentinos de español, estos construyeron su propia versión estereotipada de esta variedad y la publicaron en la prensa popular o la utilizaron en las obras teatrales. No tenían motivos para emplear este estereotipo lingüístico para dirigirse a italianos y, si estos entraban alguna vez en contacto con esta imitación imperfecta, la burla puede haber servido para corregir los errores más que para fomentarlos. Estas versiones estereotipadas son las que han alcanzado mayor difusión y consisten en algunos rasgos incorporados al azar por el oído del porteño”. Ver Lavandera, B., *Variación y significado*, Hachette, Buenos Aires, 1984. Citado en: nota al pie 121 en Discépolo, A., *Babilonia*, Galerna, Buenos Aires, 2007, página 88.

Este gran crisol verá nacer un teatro realista que versa sobre el problema de la incomunicación (Dragún, 1983). Primero, es heredero del sainete Español, pero con un elemento propio característico y diferenciador de otros teatros de la incomunicación: el optimismo. La esperanza de “Hacerse l’américa” une a los inmigrantes superando las distancias culturales. Así, este primer sainete encuentra a sus personajes cantando en patios abiertos, mientras buscan gestos en común para reemplazar a la palabra en la necesidad del contacto humano (Dragún, 1983: 66).

El principio constructivo en esta etapa es lo sentimental: el amor no correspondido – elemento básico del melodrama – y la idealización del amor. Determinados recursos como el equívoco acercan el género en estos momentos al vodevil, mismo así cierta caricaturización limitada de los personajes no protagónicos que opera haciendo estallar los costumbrismos (Pellettieri, 2008)

Los personajes se muestran ajenos a las fuerzas que los gobiernan y están manejados por el destino y el azar. Sus historias se despliegan en el contexto de un conventillo idealizado, vinculado con el imaginario social y la ideología estética del momento⁸. La potencialidad de esta esfera idealizada se delinea a partir de las posibilidades que el *campo teatral* y el *espacio social* le abren.

En este primer espacio construido no existen las clases sociales. Al mismo tiempo, aparecen códigos y discursos de personajes fuertemente convencionalizados – marcados intensamente por el *habitus* –, tales como: el “guapo”, el “extranjero”, la “mujer decente”, la mujer “de vida libertina” y el “criollo”, entre otros.

En una segunda etapa, el género se formaliza en una suerte de mundo sentimental-cómico que al final de la trama recupera siempre la armonía castigando a los malos y premiando a los buenos (Pellettieri, 2008).

Hacia 1920 la escena porteña verá surgir de estos cimientos al sainete tragicómico, complejizándose la reflexión en torno a la sociedad y la descripción del conventillo como festival alegre.

V- Algunas apreciaciones sobre el sainete tragicómico y el género grotesco

⁸ Sostiene Pellettieri que este tipo de sainete persigue la identificación compasiva – ponerse en lugar del otro – o simpatética. Ver: Pellettieri, O., El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor, Galerna, Buenos Aires, 2008

Babilonia puede percibirse como parte de lo que ha dado en llamarse sainete tragicómico. Por lo cual, para comprenderla al interior del sistema teatral⁹ argentino, gustaría de realizar algunos señalamientos básicos sobre las distintas variantes que este género invoca. Para ello, orientaré la exposición basándome en la tipología ideal propuesta por Osvaldo Pellettieri (2008; 2007; 1987).

En primer lugar, podemos identificar una variante que ha sido denominada como sainete tragicómico **reflexivo**. En este tipo ideal el motor de la acción es la honra social. Interpela al espectador ilustrando a un sujeto que vive en sociedad llevando un disfraz para poder convivir, un personaje que además se mantiene inactivo durante la trama hasta casi el desenlace final. Estos textos son básicamente dramas de personaje, sostenidos por cierta comicidad verbal y amparados en el patio carnavalesco o en el “boliche”, como espacios felices. El tono general es caricaturesco y se toman costumbrismos sólo como puntos de partida estéticos y semánticos.

En segundo lugar hemos de reconocer la variante **inmoral** del género. En ésta, el motor de la acción es el egoísmo del sujeto, quien busca mejorar su situación en una sociedad injusta, sin reparar en la destrucción de los otros personajes o mediante el esfuerzo de aquellos. El sujeto es muy activo y se enfrenta a innumerables pruebas que supera a través de medios inmorales. Los rasgos predominantes en esta variante son lo caricaturesco, el cocoliche y lo patético.

Por último, podemos retratar una tercera posibilidad al interior del género, llamada sainete tragicómico de **autoengaño**. Aquí, el motor de la acción es otra vez la búsqueda de honra social, pero esta vez el conflicto se centra en un protagonista ridículo sin conciencia de sí. Ya no es sólo el personaje sino la pieza, con toda su polifonía, que se pliega hacia la tragicomedia, alternando lo cómico y lo patético. Ahora, a diferencia de la primera variante que mencionamos, ya no se busca que el público se identifique con el personaje sino que se distancie. El sainete tragicómico de autoengaño muestra incipientemente una oposición entre individuo y sociedad que después será desplegada en el género grotesco.

⁹ Sistema teatral alude a lo que se denomina comúnmente tradición teatral. El sistema es un conjunto de textos que pueden producir nuevos textos en un determinado período, en constante movimiento de tradición. Desde algunas perspectivas los sistemas son caracterizados por su estatismo. Ver Tinianov, J., “Sobre la evolución literaria”, en: Todorov, T., Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Signos, Buenos Aires, 1970

El **grotesco criollo** hará estallar la contradicción y mutua influencia entre el individuo y la sociedad, en una dialéctica de expresión y ocultamiento en la que la máscara – social– y el rostro –individuo– no pueden aislarse. Los temas-motor por excelencia son: un mundo desquiciado por el dinero – incluso por la ausencia del mismo –, el desamor, la disolución familiar, la corrupción, el delito, la miseria, la humillación y la imposibilidad de comunicación. Sus personajes serán animalescos y sus historias se ubicarán en una asfixiante convivencia en conventillos y suburbios de Buenos Aires, en la que la intimidad se reduce al mínimo y los conflictos detonan al máximo. Finalmente, la presencia simultánea de lo cómico¹⁰ y lo trágico¹¹ en el juego escénico impedirán al receptor situarse en cualquier terreno seguro.

VI- Análisis

VI.I – *El campo intelectual del teatro porteño*

[A mis personajes] “[...] los crea mi piedad pero riendo, porque al conocerles la pequeñez de sus destinos me parece absurda la enormidad de sus pretensiones [...]”

La Nación, 22 de junio de 1934

¹⁰ Lo cómico en la obra discepoliana se presenta en yuxtaposición con el conflicto. Las situaciones no pueden resolverse hacia ninguno de estos términos, sino que este mismo carácter irresoluble distingue el estilo. La primera obra discepoliana concebida dentro del género grotesco es *Mateo*, de 1923. Ver Pellettieri, O., *Obra dramática de Armando Discépolo*, Eudeba, Buenos Aires, 1987

¹¹ Se vincula a la tragedia griega en cuanto al comenzar la intriga estamos ya a un paso de su desenlace. Esto es posible por cuanto la acción ha comenzado tiempo atrás y asistimos a la agonía final del héroe.

Babilonia se estrena en el Teatro Nacional de la calle Corrientes 960, el 3 de Julio de 1925. En esos momentos Carcavall es el empresario que rige el teatro y le imprime una dinámica ligada al teatro por horas, por lo que le hace ganar el apelativo de catedral del género chico criollo.

Su autor, Armando Discépolo, es el mayor de los cinco hijos de Enrique Santos, un napolitano que llega a la Argentina antes de cumplir 20 años y que dirige la primera Banda Municipal. Su ópera prima es *Entre el hierro* (1910), con la cual ingresa¹² al laberíntico *campo intelectual* del teatro porteño, gobernado como nunca por las necesidades del mercado y por la figura del capocómico que inicia su momento de apogeo.

En este conflictivo *campo intelectual*, Discépolo intenta abrirse lugar y conseguir la aceptación de sus instituciones mediadoras. Participa siempre de los prejuicios contra el sainete y distintos tipos de teatro popular¹³, por lo que en sus comienzos su objetivo es inscribirse en lo que se puede denominar como *sistema teatral* culto. Frente a dicho sistema, el *subsistema popular* – de géneros como el sainete – ocupa una posición marginal en el *campo intelectual* argentino (Pellettieri, 1987).

El modelo que inspira la generación de este subsistema es el del sainete español. Se instituye así como el estímulo externo que en un estrecho contacto con la tradición local y las influencias del contexto histórico-cultural – el proyecto liberal, la inmigración y las tensiones sociales – forma con rapidez un nuevo “[...] género teatralista, con una enorme potencia para crear otra realidad, basada en una inmediatez que impone rápidamente sus propias reglas [...]” (Pellettieri, 1987:27)

En la historia del teatro argentino aparece con intermitencia en distintos períodos y con distintas características predominantes. Hacia 1770 era preponderantemente costumbrista. En 1884 resurgió enmarcado en el fenómeno del “actor nacional”.

¹² En el año que debuta Discépolo como autor, se desarrolla lo que muchos autores han denominado “Época de Oro del Teatro Nacional”. En esos momentos el teatro nacional se caracteriza por una intertextualidad del denominado realismo finisecular y por modelos naturalistas. Pellettieri, O., *Obra dramática de Armando Discépolo*, Eudeba, Buenos Aires, 1987, página 27.

¹³ En un reportaje, Discépolo dice: “Es el mayor dolor de mi vida esas comedias tontas. Las hice... no para pan... para agua. Yo me torcí por querer más a los que me rodeaban que a mí mismo”. Incluido en: Ordez, L., Prólogo. En: Discépolo, A., Giacomo, *Babilonia*, Cremona, Talia, Buenos Aires, 1970, página 9. Incluso cuando el propio Discépolo hace una recopilación selectiva de sus obras, excluye deliberadamente sus sainetes. Ver Pellettieri, O., *Obra dramática de Armando Discépolo*, Eudeba, Buenos Aires, 1987

Finalmente hacia 1890 lo encontramos formando un sistema con actores, críticos y públicos propios (Pellettieri, 2008).

VI.II – *Babilonia como enunciado*

Para comprender *Babilonia* debemos reconocer el carácter alegórico del lenguaje y la marca como permanencia no-presente que muestra la ausencia de los referentes que la instituyeron. Es decir, es aquello que permanece separado del contexto de su producción, de su enunciación y que permite crear contextos nuevos al infinito, por lo que todo texto está siempre en una intertextualidad, no hay contexto original (Derrida, 1989).

En ese sentido, *Babilonia* es un eslabón de una cadena interminable de *enunciados* en el contexto de un diálogo permanente –no hay un primer hablante–. Según Mijaíl Bajtín, el *enunciado* se caracteriza por tres momentos: 1) el sentido del objeto del *enunciado* está agotado; 2) el *enunciado* está determinado por la intencionalidad discursiva del hablante; 3) el *enunciado* posee formas típicas, relativamente estandarizadas, de conclusión (Bajtín, 2005:266)

Si comprendemos *Babilonia* como un *enunciado* en una esfera de creación, podremos entender la importancia, no sólo de concebirla como texto transicional dentro del sistema teatral argentino, sino como un elemento fundamental en una comunicación discursiva que se despliega al interior del *campo intelectual* y del *espacio social* de la época.

VI.III.I – *Las formas típicas del enunciado*

La elección de género de Discépolo, se orientaría entonces al sentido que como hablante quiere expresar. Así, *Babilonia* puede ser situada dentro de lo que el *campo intelectual* porteño ha convenido en llamar sainete tragicómico, presentando en diferentes partes de su desarrollo rasgos de las tres variantes anteriormente mencionadas.

Inicialmente, quisiera resaltar el instante de mayor regocijo de la obra, donde la cocina, llena de intrigas en otros momentos, se arrima a la figura del patio carnavalesco o el “boliche” como espacios felices. La orquesta que entretiene a “los de arriba” comienza a tocar un aire español e Isabel, llena de nostalgia y alegría es víctima del

ritmo “[...] parece que subiera el ritmo hasta sus caderas, no puede resistirlo y se pone de pie. En la vertical, el baile asciende hasta sus hombros [...]” (Discépolo, 2007:63) El tono general es festivo, los problemas y las riñas entre los criados se olvidan, apareciendo los costumbrismos sólo como puntos de partida estéticos.

Además, *Babilonia* puede ser interpretada como un sainete tragicómico inmoral, puesto que la trama se organiza a partir de la indecencia de uno de sus personajes: José. Dicho personaje procura mejorar, en primer lugar, su situación al interior de la casa donde sirve y, en segundo lugar, su posicionamiento relativo entre una “muchedumbre” de sirvientes. No se preocupa por los medios con los que busca conseguirlo y no vacila en intentar destruir al prójimo. Sin embargo, la obra excede el género al presentar el problema de la coexistencia de dos clases sociales diferentes en un espacio de asfixiante convivencia.

Del mismo modo, puede entenderse como un sainete tragicómico de autoengaño, ya que toda la pieza, con una polifonía muy desplegada, se orienta hacia la tragicomedia. Los personajes alternan constantemente entre lo cómico y lo patético.

Como hemos señalado anteriormente, *Babilonia* se inserta como texto transicional¹⁴ hacia el grotesco criollo. Además de compartir con este género los temas-motor también sus personajes asumen dinámicas similares puesto que luchan entre una máscara social y un rostro verdadero, estallando la contradicción entre deber ser social y el ser individual. Si sus personajes son grotescos, ese tono se cataliza todavía más a causa del arrinconamiento subterráneo donde se encuentran (Pellettieri, 2007). Se trata de una oculta fábrica de sirvientes, donde la deformación se comprueba bajo la mirada de los patrones: vistos desde arriba, aparecen fatigados, humillados y deformados. La ambivalencia risa-llanto aquí se espacializa entre el banquete festivo de los patrones y el sometimiento de los criados (Pellettieri, 2007). Isabel – mucama y madrileña– se queja: “[...] Tienen aún para media hora larga los de arriba. Y los de abajo: gárgaras [...] Es estúpido esto de esperar a que ellos terminen para cenar nosotros [...]” (Discépolo, 2007:30).

VII.II.II. – El sentido agotado del objeto

¹⁴ Tan transicional es *Babilonia*, que muchos actores al interior del campo intelectual porteño, la han identificado como un ejemplo de Grotesco.

Desde el momento inicial la obra se planta en un espacio y un tiempo determinados. Su subtítulo es Una hora entre criados, por lo que imprimirá así un paralelismo entre el tiempo de duración del espectáculo y el tiempo en el que transcurrirá la ficción. Este subtítulo también delimitará un espacio ficcional “entre criados”, declarando que va a ubicar al lector o espectador en ese mundo, haciéndolo convivir con sus habitantes.

La precisa descripción de la decoración marca los límites y posibilidades del *enunciado*. La trama será desarrollada en la cocina y dependencias de criados, todos ellos sumergidos en el sótano de una casa rica. Este segundo momento de entrada al texto nos enfrenta con una división que recorrerá la obra completa: “los de arriba” y “los de abajo”.

Así, *Babilonia* señala como primera diferenciación entre sus personajes aquella que se vincula con una distancia social: “los de arriba” –ricos– y “los de abajo” –pobres y sirvientes–. Más allá de la diferenciación de clases sociales, esta distancia espacial pero también simbólica. Ciertamente, podría pensarse en el carácter alegórico de la distribución del espacio en la obra. Aquellos que permanecen ocultos y subterráneos están también siendo “pisados” por los de arriba. Mientras que los “nuevos ricos” disfrutan de un animado banquete, el suelo que pisan está sobre las cabezas de los criados. La distribución en el *espacio social* de los personajes es graficada por las posiciones de inferioridad y superioridad que cada uno tiene.

Esta distinción permite también hincar sobre el mito de la migración exitosa y la migración fracasada, entre los migrantes que se han hecho “l’america” y que ha triunfado logrando el ascenso económico y social – “los de arriba” – y los que no lo han conseguido –“los de abajo”–. Dice Isabel –mucama y madrileña–:

“Fueron como nosotros [...] La señora lavaba; el señor fue carbonero [...] u cosa así, y de pronto, por el hada y la varita: millonario. Caprichitos de la magia. Bueno: la historia de un rico de América [...]” (Discépolo, 2007:44)

Mientras “los de abajo” aportan los rasgos del sainete tragicómico, “los de arriba” desarrollan una comedia mundana con situaciones alrededor de la temática de los nuevos ricos y la obstinación por ascender socialmente. Este intertexto es aportado por los discursos de los personajes de la cocina y, en ocasiones, por el propio Discépolo.

Asimismo, la obra refleja mediante su polifonía el impacto social de la inmigración, utilizando estereotipos jocosos caricaturizados: el “gayego bruto” –Alcibíades–, el “tano cabrón” –Piccione– y el “criollo chanta” –Eustaquio–.

Al interior del mundo de “los de abajo”, se produce una segunda diferenciación a partir de los distintos idiolectos¹⁵ que identifican las nacionalidades diversas de los personajes. De esta manera, se da lugar a numerosos enfrentamientos raciales gallego/italiano, francés/alemán, italiano/criollo, entre otros. En cada cruce que se produce entre los personajes, las acusaciones mutuas hacen gala de los estereotipos negativizantes presentes en el *habitus* de época:

“José– Calabaza

Eustaquio – ¡Gallego retorcido! [...]

José – ¡Compadrito!

Eustaquio – ¡Mucamo!” (Discépolo, 2007:28)

El enfrentamiento es intenso entre Eustaquio –mucamo y criollo– y José –mucamo de comedor y español–. La rivalidad está vinculada con los estereotipos que la obra pone en articulación. Ambos se sienten amenazados mutuamente y no dudan en poner en juego medios inmorales para mantenerse o lograr una mejoría en su posición social y económica.

Eustaquio personifica y expresa la visión de muchos criollos que se sienten desplazados por el trabajador inmigrante: “[...] *la gran galera: mete un ruso quinielero y sale un señor con auto; mete un tarugo con clavos y sale un cavalier de frac; mete un tagai lustrapiso y sale un dueño de stú. El único que no entra en la galera es el crioyo. ¡Es un gran país este.. pa’ ustedes...!*” (Discépolo, 2007:39). Sin embargo, es claro que no es esta la situación de muchos de los inmigrantes, sino sólo de algunos como el propio Cavalier Esteban, un italiano que prosperó y se ha convertido en el anfitrión del banquete que disfrutaban “los de arriba”.

¹⁵ Según Pellettieri el idiolecto de los personajes sirve también para despertar en el espectador una risa de superioridad, sobre aquel que no sabe servirse bien del instrumento lingüístico de la comunidad. La diferencia lingüística sirve para designar a aquel que está afuera del grupo, en posición de inferioridad. Ver Pellettieri, O., “Nota Introductoria”, En: Discépolo, A., Babilonia, Galerna, Buenos Aires, 2007

Esta visión es complementada por la de aquellos sectores que han logrado una posición en el espacio social más favorecida y que ven en esa gran masa inmigrante, las causas de sus desgracias. Dice Emilia – anfitriona de “los de arriba y criolla”– “[...] ¡Qué horror de gente! Vive rodeada de chusma una, de chusma que alimenta. **Sitiada** [resaltado propio] de gringos vive una. De gringos que saben cobrar no más. Cobrar y chismear [...]” (Discépolo, 2007:55-56). Por tanto, desde uno y otro posicionamiento en el espacio social, los inmigrantes son vistos muchas veces como culpables.

De igual forma, en la obra se entretajan algunas complicidades: a) Lola, José y Alcibíades – los “gayegos”– conforman un eje de colaboración que tiene como finalidad que José conservara el trabajo; b) Otto y Eustaquio –alemán y criollo– están confabulados para robar (Discépolo, 2007:33) y además comparten ciertos códigos lingüísticos¹⁶. Finalmente, nadie logra sus objetivos porque los personajes se terminan aniquilando mutuamente –rasgo del sainete tragicómico–.

El único momento que habilita el consenso de todos los personajes en el mundo de los criados se produce cuando se toman las apuestas para la Quiniela –manejada por un ruso–. La esperanza de enriquecimiento súbito dada por el juego, hace que momentáneamente superen las rivalidades que a diario los separan (Discépolo, 2007:120).

i. Los personajes

Los personajes de la obra se encuentran todos caricaturizados. Sin embargo, Alcibíades y Cacerola aparecen más marcadamente animalescos. El primero, ayudante fracasado de José, muestra en su idiolecto una mayor persistencia de su lengua natal y una menor adaptación al medio social, acentuándose así la comicidad:

“José – (Contiene su fastidio) ¡Qué bruto eres, Alcibíades!... Pon atención...”

Alcibíades – (En la escalera) Quisiera irme, Gosé...”

José – No

¹⁶ “Nos va a arruinar el trabajo, pero ... ¡antes lo marco!” Discépolo, A., Babilonia. Una hora entre criados, Galerna, Buenos Aires, 2007, página 32. Muestra una cierta complicidad lingüística entre Otto y Eustaquio. Esta expresión local indica que se va a humillar al rival proporcionándole una “marca” de arma blanca.

Alcibíades – Non estoy a justo... Non es mi oficio...

José – (Temeroso) Calla... ¿Y vas a dejarme así, Alcibíades, con mi suplente de enemigo [Eustaquio] y la dueña rabiando? [...]

Alcibíades – Sé...sé... no te amargués... (Se detiene)Es que entro al comedor e estoy pirdido[...]”

Cacerola, un “pinche” – sirviente sin categoría – napolitano, aporta con su inocencia de niño – tiene 15 años – un alivio cómico a la pieza. Recién ha llegado de Italia y, al igual que Alcibíades, su forma de hablar está más fuertemente determinada por su idioma natal que el resto de los personajes. Sus intromisiones cómicas y caricaturescas se asocian con un infantilismo que hace que no comprenda qué *hexis corporal* – en relación a su ubicuidad en el *espacio social* – se espera de él:

“Emma – ¿Estás bien aquí?

Piccione – Contesta.

Cacerola – Se... Arregolar

Piccione – ¡Ep!

Carlota – ¡Oh!

Isabel – ¡Qué niño!

China – ¡Veianló!

Piccione – (A Emma.) ¡Está jugando!

Carlota – ¡Qué mal educado!

Piccione – ¿Qué ha dicho, nenno?

Emma – Déjelo. Recién venido. Ya aprenderá. Sigán... Sigán [...]”

Estos dos personajes – Alcibíades y Cacerola – aportan un paliativo cómico en circunstancias donde la tragedia asoma, imprimiendo con fuerza el carácter tragicómico de la pieza.

VI.II.III. – La intencionalidad discursiva del hablante

Según Bajtín (2002:266-267) de cada enunciado, ya sea una réplica cotidiana de una única palabra o complejas obras científicas o literarias, son plausibles de ser entendidas las intenciones discursivas del hablante. Ésta, será definida tanto por la elección del objeto – e inclusive sus límites y capacidades – como por la forma genérica en la que el enunciado se volcará. A partir de ese momento, la subjetividad e individualidad propias del hablante se adaptarán al género que ha escogido¹⁷.

Entonces, ¿Cuáles podemos interpretar que fueron las intenciones de Armando Discépolo al escribir un texto como *Babilonia*?

Por una parte, en la Biblia *Babilonia*¹⁸ es una ciudad castigada por Dios para poner fin a su maldad, su orgullo y su soberbia, pero sobre todo para terminar con los falsos ídolos “[...]Babilonia, hermosura de los reinos, gloria y orgullo de los caldeos, soportará la misma catástrofe que Dios envió a Sodoma y Gomorra. Quedará despoblada para siempre, no la habitarán a lo largo de las generaciones; allí el árabe no plantará su carpa ni los pastores apacentarán sus rebaños [...] (Is. 13:19-20)

“[...]¡Ha caído, ha caído Babilonia, y todas las estatuas de sus dioses se han hecho añicos contra el suelo![...]” (Is. 21:9)

Discépolo nos envía entonces desde nuestro primer contacto con su enunciado, una clara imagen: esta obra tratará sobre una calamidad. ¿Cuál es esa fatalidad que atraviesa su enunciado?

i. Los de abajo

Los personajes-motor de la *Babilonia* de Discépolo, José y Eustaquio viven en sociedad llevando un disfraz para poder convivir. Ambos desean mejorar su ubicación en el *espacio social*, sin reparar en la posibilidad de destruir mediante sus actos a los otros personajes.

¹⁷ Esta distinción entre intención y sentido del objeto es prácticamente analítica, porque en lo discursivo forman una unidad indisoluble, vinculándose al mismo momento con un contexto concreto de comunicación discursiva. Ver Ver Bajtín, M., *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002, página 267.

¹⁸ Babilonia (ciudad) (del acadio B b-ilim o Babilu, ‘puerta de Dios’), una de las ciudades más importantes de la antigüedad, cuya localización está hoy en día marcada por una amplia zona de ruinas al este del río Éufrates, a 90 km al sur de Bagdad, en Irak. Babilonia fue la capital del Imperio babilónico durante los milenios II y I a.C. En la antigüedad, la ciudad se beneficiaba de su posición en la importante ruta comercial por vía terrestre que conectaba el golfo Pérsico y el Mediterráneo. Ver "Babilonia (ciudad)." Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008.

Todos los personajes del mundo de “los de abajo” son egoístas, su interés se reduce a su bienestar personal. Hacia el final de la obra, toda la pieza con su polifonía se desliza hacia la tragicomedia. Los conflictos que atraviesan a estos personajes estallan en una gran serie de patéticas acusaciones cruzadas. La contienda se despliega a partir de que una joya de “los de arriba” es robada. La crisis que se desata entre los criados conduce a que ninguno logre su objetivo: el individualismo triunfa sobre la cooperación mutua.

En este “sálvese quien pueda” aquella alhaja, representa el ideal de riqueza que poseen en común tanto “los de arriba como “los de abajo” y es el gran falso ídolo de Discépolo. Ya sea a través de medios inconcebibles – dice Isabel: “[...] *Caprichitos de la magia [...]*” (Discépolo, 2007:44) – inmorales (Discépolo, 2007:33), o de la quiniela (Discépolo, 2007:60), el sueño de un rápido ascenso en el *espacio social* es compartido por todos estos inmigrantes. Todos desean una salida fácil a sus problemas en una sociedad sumergida en la inmoralidad “[...] *verlas tan felices a tan poca costa le dan ganas a una de imitarlas, tirar por la calle del medio y terminar con esta vida de ansias, de humillaciones y de sacrificios que a la postre no se lo agradece ni la propia madre [...]*” (Discépolo, 2007:47).

Como se ha mencionado con anterioridad, Eustaquio aparece en la trama personificando y expresando la perspectiva de época de muchos criollos. “*¡Es un gran país este.. pa’ ustedes...!*” (Discépolo, 2007:39) es una voz que denota cierto “antiextranjerismo”. Estas posturas surgieron con fuerza desde fines del siglo XIX. José María Ramos Mejía dice en 1899 “[...] *Me asombra la dócil plasticidad de ese italiano inmigrante. Llega amorfo y protoplasmático a estas playas y acepta con profética mansedumbre todas la formas que le imprime la necesidad y la legítima ambición [...] Como son tantos, todo lo inundan [...] todos los oficios y profesiones, siempre que sus actitudes un poco zurdas y elementales se lo permitan [...] Con deciros que de ciertos trabajos hasta al gaucho han desalojado*” (Botana; Gallo, 1997:400-401). El protagonismo de la inmigración en la escena porteña es innegable. El criollo se siente amenazado por una presencia tan visible y que modifica cada uno de los campos del *espacio social*.

Sin embargo, estas posturas se asientan sobre **un** estereotipo específico de inmigrante, que es personificado por Discépolo con la figura del Cavalier Esteban, un italiano que

prosperó y, tal como se sostuvo precedentemente, se ha convertido en el anfitrión del banquete que disfrutaban “los de arriba”. Es claro que gran parte de estos nuevos pobladores del suelo porteño – “los de abajo”– no viven las mismas experiencias de aquellos que forman parte del mito de la “inmigración exitosa” y que han logrado “hacerse con l’america”.

Babilonia como antesala de *Cambalache* (1935) reza en la voz de Piccione – chef napolitano – “ [...] *Vivimo en una ensalada fantástica. ¡Colchonero!... Eh, no hay que hacerle, estamos a la tierra de la carbonada: salado, picante, agrio, dulce, amargo, veneno, explosivo... todo e bueno: ¡a la cacerola! ¡te lo sancóchano todo e te lo sírvono! «Coma, coma o revienta!».* *Ladrone, víctimas, artistas, comerciantes, ignorante, profesores, serpientes, pajaritos... son uguale: ¡a la olla!... Te lo bátano un poco e te lo bríndano «Trágalo, trágalo e revienta!» ¡Jesú qué Babilonia!... «Señores habitante, que cada cual se agarra co las uñas que tiene; la cuestión es agarrarse» [...]* *No te repétano nada, te lo improvisano todo [...]*” (Discépolo, 2007:38) A través de este personaje, Discépolo mira la sociedad que lo rodea con profunda negatividad ante la mezcla y confusión de valores, los medios inmorales y la filosofía del “sálvese quien pueda”. Ese contexto social es percibido por Discépolo como una gran calamidad, una moderna *Babilonia* donde el egoísmo, la violencia y la traición rigen las relaciones sociales. “ [...] *Ne revolcamo todos en el barro. Hervimo todos nel agua sucia [...]*” dice hacia el final de la pieza Piccione (Discépolo, 2007:69), marcando como los personajes viven todos en la inmoralidad. Otra vez, Discépolo nos habla sobre la sociedad de su tiempo, sobre el deshonor y vergüenza social.

Por otra parte, según la tradición bíblica Babel¹⁹ es la antigua ciudad amurallada de *Babilonia*, capital del imperio del mismo nombre. En Babel, los hombres se proponen llegar al cielo a través de la edificación de una altísima torre, para “[...] *perpetuar nuestro nombre [...]*” (Gn. 11:4). Según las interpretaciones esta es una expresión del orgullo humano, que pretende darse para sí el honor y la gloria que, según la Biblia, corresponden a Dios. Esta muestra de vanidad humana es castigada con la creación de la diversidad de lenguas. Las dificultades en la comunicación hacen que Babel no pueda ser construida.

¹⁹ El relato del Génesis juega con la palabra babilónica *b b-ili* (puerta de Dios) y las palabras hebreas *B bhel* (Babilonia) y *b l l* (confundir). "Torre de Babel." Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008.

Del mismo modo, la hora entre los criados nos lleva a la terrible conclusión de la enorme dificultad de los personajes para comunicarse, comprenderse y relacionarse, por lo cual nadie termina cumpliendo con sus objetivos. En esa “muchedumbre” los sirvientes se terminan asfixiando ante una convivencia imposible “¡Señora!... ¡Señora!” (Discépolo, 2007:71) gritan todos al final, mostrando la ausencia de solidaridad entre los personajes y el servilismo respecto a los patrones: son adaptados sociales. La excepción es Alcibíades “[...] ¡Esto no lo aguanto!... ¡Aire! ¡Aire! [...]” grita mientras sale de la casa (Discépolo, 2007:71).

ii. Los de arriba

“Los de arriba” entran varias veces en el mundo de los criados. Con cada irrupción Discépolo intenta “desenmascarar” un gestus social de “nuevo rico”:

a) Primera Irrupción: Emma, el autor nos dice: “Está muy pintada, pero es realmente hermosa. Viste traje suaré²⁰ costoso y *libre* [resaltado original]” (Discépolo, 2007:47);

b) Segunda Irrupción: Emilia, Discépolo sostiene: “Recargada de brillantes. Se empeña en quitarse veinte años. Las ganas de mandar le han endurecido el gesto. A pesar de la pátina se le ve la casta. Está frenética y está cómoda así” (Discépolo, 2007:55);

c) Tercera Irrupción: Víctor: este personaje es el que muestra el conflicto al interior de la familia de “los de arriba”. Discépolo se limita a describirlo así: “Simula estar ebrio” (Discépolo, 2007:57). Este personaje, que parece dedicarse a las apuestas y al juego, no acepta el disfraz del “nuevo rico”.

d) Cuarta Irrupción: Esteban es narrado como: “De frac. Panzón. Fuerte. Brillantes” (Discépolo, 2007:65). Por una parte, el hecho de que el autor elija oraciones de una palabra no es inocente. Discépolo está mostrando un gestus autoritario y determinante en el personaje. El anfitrión principal del mundo de los “nuevos ricos” ingresa en el mundo de subterráneo “los de abajo” para poner “orden” ante la discordia. Es una figura que encarna los atributos fálicos de masculinidad en el contexto de una sociedad patriarcal. Su figura está destacadamente masculinizada a partir de los simbolismos de

²⁰ Del francés *soirée*: velada, tertulia. Ver Discépolo, A., Babilonia, Galerna, Buenos Aires, 2007, página 94.

la fuerza y de ser la “cabeza de familia”. Por otra parte, este personaje conserva en su forma de hablar atisbos de su lengua natal: el italiano: “Per favor... Terminano [...] ¡Tutti!” (Discépolo, 2007:66-67), pero al mismo tiempo ha adquirido marcas de leguaje típicas del criollo como la sustitución de “ll” por “y”: “¡Cayate, menteroso!” (Discépolo, 2007:68). Con estos dos rasgos, Discépolo ubica a Esteban en su carácter de inmigrante y al interior de la “inmigración exitosa” que se ha adaptado al contexto receptor.

Las expresiones más italianas de Esteban surgen cuando se enoja, cuando tiene menos control de sí y de su gestus social. El resto del tiempo, asume una postura, un disfraz, al igual que el resto de los personajes de “los de arriba” – a excepción de Víctor–. Estos interlocutores se invisten de una *hexis corporal*, es decir, interiorizan su lugar en el *espacio social* y lo expresan a partir de ciertas formas de pensar y de sentir que transmiten a través de una corporeidad específica. Las disposiciones del *habitus* penetran en sus cuerpos y son asignados, así, a tareas, roles y gestus precisos. Aquí la *hexis corporal* también automatiza la forma en la que “los de arriba” miran a “los de abajo” y viceversa. Regula la forma en la que se comunican, las expresiones que utilizan – verbales y corporales – así como la vestimenta, entre otras cosas.

Por ello, cuando la discusión en la cocina alcanza su apogeo, Emma, “trémula” según la descripción del propio Discépolo dice “[...] ¿Qué es esto? ¿Se han vuelto locos?... Se oye todo”. El ruido que se produce “abajo” se escucha “arriba” y des-inviste a “los de arriba” de su *hexis corporal*.

VII- Babilonia como antesala de Siglo XX Cambalache

A través del análisis que hemos desarrollado a lo largo de estas páginas se ha intentado describir el horizonte discursivo porteño de principios de siglo XX, partiendo de la comprensión profunda y contextual de la obra teatral *Babilonia*, de Armando Discépolo.

En este recorrido hemos aspirado a ubicar la pieza en un contexto cultural, histórico, político, social y económico muy conflictivo. Se ha señalado con insistencia la gran importancia e incidencia de una oleada inmigratoria, proveniente en su inmensa mayoría de Europa. Este gran afluente no sólo trajo al suelo argentino numerosos pobladores y trabajadores, sino que lo colmó de nuevos matices culturales, que en los intercambios

cotidianos con las tramas de la cultura local, hicieron surgir gamas completamente novedosas que alteraron el panorama general de la sociedad argentina.

En este marco, un gran observador de su tiempo, Armando Discépolo, nos regaló *Babilonia*. Mediante la obra, que ha emergido como *enunciado*, Discépolo nos gritó sobre la sociedad de su tiempo.

Al detenemos en la pieza, pudimos vislumbrar cómo el autor realizaba una doble división al interior de sus personajes. Inicialmente, pudimos observar una partición basada en un posicionamiento disímil al interior del *espacio social*. Los agentes o personajes se ubicaron en la obra según la cantidad de *capital simbólico* que habían logrado economizar. Así “los de arriba” y “los de abajo” fueron distribuidos simbólicamente y espacialmente. Posteriormente, pudimos entender cómo el autor orquestó una segunda división al interior de estos mundos, en esa ocasión, determinada por la procedencia. El origen de los personajes se coló entre sus gestus y sus expresividades, condicionando alianzas y enemistades y conflictos.

Esta separación se tornó más intensa en el mundo de “los de abajo”, donde la gran pluralidad de procedencias y culturas estalló en un asfixiante y subterráneo espacio de convivencia. Desde la mirada de estos criados y desde la propia visión de Discépolo, pudimos apreciar intensas críticas a la sociedad del momento.

Por una parte, pudimos ver desde ese estar “entre criados”, desde “abajo”, el falso brillo de los nuevos ricos. El autor los describió disfrazados, adoptando posturas forzadas, tratando de adquirir concienzudamente una *hexis corporal* recién comprada.

Por otra parte, Discépolo nos mostró cómo creía que los tiempos que corrían entonces estaban teñidos por una inmoralidad absoluta. Tanto en los sectores más humildes, como en los más acomodados en la disposición del espacio social, la filosofía del “sálvese quien pueda” fue resaltada como la matriz fundamental del pensamiento de época. Sin importar los medios y sin reflexiones sobre las consecuencias, el propio bienestar se convertía en el único y primer objetivo válido.

Babilonia, como antesala de “Cambalache”, vociferó sobre los comienzos del siglo XX “[...] Si uno vive en la impostura y otro roba en su ambición, ¡da lo mismo que sea cura, colchonero, rey de bastos, caradura o polizón!... [...] ¡Siglo veinte, cambalache

problemático y febril!... El que no llora no mama y el que no afana es un gil!”
(Discépolo, 1934)

VIII- Bibliografía

- Astigueta, F.D., La mentalidad Argentina en el Tango y sus Modismos, Journal of Inter-American Studies, Vol. 7, N° 1, January 1965, pp. 67-97 [acceso permanente on line] www.jstor.org/stable/164823.
- Argeri, M.E.; Bjerg, M.M.; Miguez, E.J.; Otero, H., Hasta que la Argentina nos una: Reconsiderando las pautas matrimoniales de los inmigrantes, el crisol de razas y el pluralismo cultural, The Hispanic American Historical Review, Vol. 71, No. 4, November 1991, pp. 781-808 [acceso permanente on line]: <http://www.jstor.org/stable/2515764>.
- Avellaneda, A., Historia, Cultura y Literatura en la Argentina de entreguerras: El estado actual de la cuestión, Latin American Research Review, Vol. 26, No. 2, 1991, pp. 211-224, [acceso permanente on line] www.jstor.org/stable/2503635.
- "Babilonia (ciudad)." Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008.
- Bajtín, M., Estética de la creación verbal, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002.

- Botana, N., El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1998.
- Botana, N.; Gallo, E., De la República posible a la República verdadera (1880-1910), Colección: Biblioteca del Pensamiento Argentino III, Ariel Historia, Buenos Aires, 1997.
- Bourdieu, P., “El espacio social y el espacio simbólico”, en: Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción, Anagrama, Barcelona, 1999

“Espacio social y poder simbólico”, en: Cosas Dichas, Gedisa, Barcelona, 1988

“Campo intelectual y proyecto creador”, En: Problemas del estructuralismo, México, Siglo XXI, 1967
- De Certau, Michel, Las culturas populares, Paris, 1979. Traducción de Laura López para la Cátedra Margulis, Materia Sociología de la Cultura, UBA, Primer Cuatrimestre de 2008.
- Del Valle, E., Liberación Lingüística de la Literatura Argentina, Journal of Inter-American Studies, Vol. 2, Nº 3, July 1960, pp. 335-347 [acceso permanente on line] www.jstor.org/stable/165047
- Derrida, J., “Firma, acontecimiento, contexto”, En: Márgenes de la filosofía, Cátedra, Madrid, 1989
- Discépolo, A., Babilonia. Una hora entre criados, Galerna, Buenos Aires, 2007.
- Discépolo, E. S., “Cambalache” [en línea], 1934 http://www.todotango.com/spanish/las_obras/Letra.aspx?idletra=154 [acceso: 24 de junio de 2009]
- Dragún, Os., Cómo contar historias en un país que vive en la irrealidad: el teatro argentino, Revista Nueva Sociedad Nº 66, Mayo-Junio 1983, pp 150-154
- Ferraro, D., Nuestro Sainete en la vida, en el teatro de su tiempo (influencias italianas), Corregidor, Buenos Aires 2004.

- Floria, C.A.; García Belsunce, C.A., Historia de los Argentinos, Círculo de Lectores, España, 1985, 2 tomos.
- Ordez, L., Prólogo. En: Discépolo, A., Giacomo, Babilonia, Cremona, Talia, Buenos Aires, 1970,
- Oved, I., El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina, siglo XXI editores, Mexico, 1978
- Pellettieri, O., Obra dramática de Armando Discépolo, Eudeba, Buenos Aires, 1987
- Pellettieri, O., “Nota Introdutoria”, En: Discépolo, A., Babilonia, Galerna, Buenos Aires, 2007
- Pellettieri, O., El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor, Galerna, Buenos Aires, 2008
- Romero, J.L., Las Ideas Políticas en Argentina, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1994
- Tinianov, J., “Sobre la evolución literaria”, en: Todorov, T., Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Signos, Buenos Aires, 1970
- "Torre de Babel." Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008.
- Zubieta, Ana María, El discurso narrativo arltiano, Hachette, Bs As, 1987

IX- Otras fuentes consultadas

- Revista Caras y Cartas. Año 1925
- Diario La Época. Año 1925
- Diario La Nación. Año 1925