

# “(NO) HACERSE LA AMÉRICA”: LA REALIDAD DE LOS INMIGRANTES EN EL TEATRO DE ARMANDO DISCÉPOLO

“(NOT) TO MAKE IT IN AMERICA”: THE REALITY  
OF IMMIGRANTS IN THE THEATER OF ARMANDO  
DISCÉPOLO

**MARÍA TERESA SANHUEZA CARVAJAL**  
Wake Forest University  
Winston-Salem, Carolina del Norte 27109, USA  
sanhuemt@wfu.edu

## RESUMEN

Preguntas como ¿cuál es la forma en que una sociedad determinada se define en su literatura?, ¿qué hacen los escritores con la inspiración que la sociedad les aporta? y ¿cuál es el papel que desempeñan como intelectuales? han sido, desde tiempos inmemoriales, objeto de análisis crítico. En el teatro de Armando Discépolo, los personajes actúan como caricaturas grotescas de las situaciones que les corresponde vivir cotidianamente en una Argentina que entra en la modernidad del siglo XX, donde tienen dificultad para adaptarse a los cambios sociales. En sus obras, el dramaturgo presenta personajes deformados, incongruentes, con carencias graves derivadas, muchas veces, de su

condición de inmigrantes que pululan marcados por su condición de extranjeros, de “otros” en una tierra que no es la suya y en la cual fracasan. El teatro de Discépolo es un documento social; en consecuencia, sus personajes testimonian la importancia de este autor como una voz literaria, histórica y política de su país y su tiempo.

*Palabras claves: Armando Discépolo, teatro, Argentina, siglo XX, inmigrantes.*

### ABSTRACT

In the theater of Armando Discépolo, the characters act as grotesque cartoons of every day life situations in an Argentina in the threshold of modernity at the beginning of the twentieth-century, when adaptation to social change was difficult, especially for immigrants. In his works, Discépolo displays deformed, incongruous characters, with serious flaws often derived from their migrant status and their being foreigners, “others” in a land not their own and in which they fail. Discépolo’s plays are social documents, and its characters attest to the importance of this playwright as a literary, historical and a political voice of his time.

*Key words: Armando Discépolo, theater, Argentina, twentieth-century, immigrants.*

---

Recibido: 01-04-2010

Aceptado: 14-07-2010

A partir de mediados del siglo XIX, Argentina comenzó a cambiar su fisonomía provinciana, como resultado de las ideas postuladas por la elite liberal, quien puso en marcha un plan de reformas estructurales en

el país para superar la despoblación y adquirir jerarquía de potencia mundial. El gobierno decidió implementar una serie de medidas, entre ellas: la pacificación interna, el arrebato de tierras a los indígenas y la apertura del país a la inmigración; todas acciones que influyeron, radicalmente, en la gran metamorfosis de la primera mitad del siglo XX. El factor decisivo de transformación fue aportado por la masiva inmigración europea a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Los liberales, quienes pensaban que los europeos representaban la encarnación de la civilización, y basándose en un criterio claramente racista<sup>1</sup>, querían convencer a un número significativo de “europeos del norte” —anglo sajones y germanos— de radicarse en el territorio nacional para implantar en la “nueva” nación, el gusto por “la libertad inglesa, la cultura francesa, y los valores norteamericanos y europeos” (Alberdi 67).

Entre 1880 y 1930, más de cuatro millones de inmigrantes llegaron a Argentina, cuya población no llegaba a los cinco (Portantiero 117), para hacer crecer y “civilizar” la nación. La mayoría de los extranjeros vino a instalarse en las ciudades, especialmente en Buenos Aires, que dejaba de ser “La Gran Aldea” para transformarse en una urbe industrializada y moderna, en ebullición constante.

---

<sup>1</sup> En 1016, Francisco Stach declara y promueve en el *Boletín Mensual del Museo Social Argentino* “un movimiento racional a fin de formar una fuerte, sana, capaz fisiológica y psíquicamente, raza propia y netamente argentina, la que va a poseer una fuerza moral e intelectual, la que debe reunir todas las dotes indispensables para un pueblo progresista y trabajador; raza que será amante del país, orgullosa de su pasado y cuidadora de su porvenir, raza que continuará perfeccionando su progreso en el sentido real e ideal” (380). Agrega que para crear esta raza se debe oponer “todas las dificultades posibles al ingreso de las razas inferiores” (388). Dentro de estas razas inferiores se encontraban los negros, los árabes, los judíos y los amarillos (asiáticos). La situación de los italianos era, a lo menos, confusa. Los italianos del norte eran ampliamente aceptados, sobre todo, por sus características físicas parecidas a las de los anglos; mientras que los italianos del sur —sicilianos, napolitanos y calabreses— eran vistos con bastante recelo y, algunas veces, con una xenofobia total. Stach propone una clasificación racial de la sociedad porteña de 1916: los europeos del norte eran el tipo de inmigrante que se debía atraer. Las razas negra y amarilla eran decididamente inconvenientes para el país, y judíos y turcos eran “colectividades poco o nada deseables”. Finalmente, los españoles e italianos eran las comunidades extranjeras más grandes. En un principio despertaban sospecha; más adelante, debido a los actos políticos anarquistas de comienzos del siglo XX, el sentimiento era ampliamente de rechazo.

Como habían sido invitados, los inmigrantes se embarcaban hacia Argentina creyendo que serían bienvenidos y que podrían fácilmente “hacerse la América”. Sabían que debían comenzar una nueva vida, construir nuevos lazos y comenzar de cero; no era una meta fácil, pero tampoco se consideraba imposible. Sin embargo, al llegar, muchos se daban cuenta de que la situación era más difícil de lo que habían anticipado porque las condiciones laborales eran deplorables y no existían trabajos para todos. La convivencia resultaba una gran paradoja: como la flexibilidad de los inmigrantes se manifestaba en los ámbitos de los servicios básicos y domésticos, la oligarquía era la gran beneficiaria de la nueva mano de obra; pero los extranjeros, quienes habían abandonado Europa en pos de su sueño de “hacerse la América”, se veían forzados a aceptar trabajos rechazados por los criollos sin salir de la pobreza. La tierra prometida se transformó para ellos en un infierno en el cual sus hijos crecían sin ningún futuro.

Los emigrantes llegaron desde todas las latitudes del mundo, pero la gran mayoría vino de España e Italia<sup>2</sup> y la inmigración italiana fue la dominante<sup>3</sup>. Debido al idioma, el español no tuvo mayores problemas, incluso los vascos y los gallegos aprendían el idioma y adoptaban las maneras de los nativos con bastante naturalidad. El italiano, quien partía con la desventaja del idioma, compensaba con paciencia y astucia la inferioridad en que lo colocaba su condición de “verdadero extranjero”.

Para la elite gobernante, el proceso de repoblación del país fue un éxito rotundo aunque las masas escasamente se ajustaran al ideal “nórdico”

---

<sup>2</sup> En las décadas anteriores a la Primera Guerra Mundial, los españoles constituían el 26% de la población inmigrante, mientras que los italianos sumaban un 55%. Según Luis Ordaz, el 50% de los viajeros procedía de Italia, el 25% del norte y del sur de España, y el 25% restante lo completaban franceses, ingleses, alemanes, sirio-libaneses y judíos de distintas nacionalidades (43-44).

<sup>3</sup> Los primeros datos oficiales se conocen a partir de 1869, fecha del primer censo oficial. Ese año la población total del país era de 1.736.923 habitantes de los cuales 212.000 (12,1%) eran extranjeros. El 4,1% de este 12,1 % eran inmigrantes italianos. En el censo de 1895, este porcentaje había subido a 12,5% y en 1914, los italianos ya eran el 19,2% de una población inmigrante de casi 30%. La mayoría de los italianos provenían de la Alta Italia: piemonteses, genoveses, venecianos, calabreses, sicilianos y napolitanos; y de cada diez, ocho eran campesinos (Sanhueza, *Continuidad, Transformación y Cambio: El grotesco criollo de Armando Discépolo* 41-42).

promulgado por los intelectuales argentinos<sup>4</sup>. En realidad, los inmigrantes provenían de sectores desposeídos de sus respectivos países y poseían escasa cultura. Las expectativas económicas del progreso se cumplían, a pesar de que se observaba un abismo entre la condición del extranjero trabajador y la del criollo; para los extranjeros, el sueño se transformaba en una pesadilla, ya que no se asimilaban rápidamente ni encontraban trabajo. Este deseo solo se consiguió años más tarde, a partir de la segunda o tercera generación.

Buenos Aires se transformó en una ciudad cosmopolita, en la cual los inmigrantes (lo marginal) eran inmediatamente visibles. Aunque la cultura de la ciudad se enriquecía con “lo nuevo”, los adelantos, la suspicacia se extendió. La incorporación masiva de forasteros al país sensibilizaba a la que era una sociedad dividida con grandes contradicciones internas y ponía en el tapete no solo la política gubernamental, sino también problemas sociales diversos. Una de las cuestiones fundamentales eran los cambios que se producían en el lenguaje de lo que hasta entonces se había considerado una nación lingüísticamente homogénea.

Beatriz Sarlo (1988) asevera que apareció un nuevo orden, y que el antiguo —recordado o fantaseado—, era reconstruido por la memoria colectiva como el pasado contra el cual se evaluaba el presente. Esto hacía que una parte de la población idealizara este pasado que se consideraba mejor en términos de integración y solidaridad. Los criollos viejos trataban de aferrarse a él al afirmar que “todos los inmigrantes eran marginados que escapaban de la miseria extrema, en condiciones culturales totalmente precarias y provenientes de países absolutamente atrasados y marginados del devenir moderno” (Mancuso y Minguzzi 22). Sobre el aire de extranjería y cosmopolitismo, lo criollo y su defensa se constituían en la característica dominante para unir fragmentos étnicos nacionales y culturales. Los nativos

---

<sup>4</sup> Sarmiento deploró su llegada quejándose de su “bajo nivel cultural” y arremetió contra lo que denominó “una nación sin nacionalidades”, sin ciudadanos, habitada por extranjeros cuyo único propósito era conseguir dinero (Slatta 179). Scalabrini Ortiz, por su parte, relacionó la inmigración con la sexualidad desbocada y caracterizó la cultura traída por los extranjeros como “hordas de la más pésima calaña. Catervas desbocadas por una ilusión de fortuna, que traían consigo acrecentados, todos los defectos de su sociedad, y no sus virtudes. Eran seres mezquinos de miras atenuadas por una gula insatisfecha, sensuales” (48).

jóvenes se sentían fuertemente amenazados debido a la gran competencia por vivienda, trabajos y mujeres que ofrecía la nueva población inmigratoria, predominantemente, masculina. Con la escasez de vivienda aparecieron los pintorescos “conventillos”, viejas casonas situadas al sur de la Plaza de Mayo abandonadas por la oligarquía que los extranjeros arrendaban. Magistralmente recreados en el teatro de la época, se componían de patios rodeados de una o dos plantas de habitaciones con un pequeño rincón para cocinar<sup>5</sup>.

Debido a todas estas razones, la ciudad comenzó a desarrollar defensas en contra de los extranjeros: enclaustró a las mujeres, prohibió el baile público e impidió la demostración pública de afecto entre los sexos. El trabajo se transformó en la única actividad posible para los recién llegados, frente a los cuales se promovía y valoraba la religión, la familia y la lengua.

Si bien los “nuevos argentinos” proveyeron de mano de obra a un mercado en rápida expansión, también generaron conflicto. Fueron principalmente los italianos quienes, al incorporarse a la fuerza laboral, dieron nacimiento a un nuevo proletariado urbano con una concepción distinta de la condición de trabajador y de su trabajo. Lógicamente, los elementos disidentes de la que ya era una sociedad fracturada y políticamente inestable alcanzaron su punto álgido cuando las contradicciones produjeron duros enfrentamientos callejeros entre obreros y policía.

En 1902, y como consecuencia del intento de asesinato del presidente Julio de Roca, el gobierno argentino declaró el Estado de sitio y dictó la “Ley de Residencia” (4144) que daba atribuciones especiales a la policía para arrestar y expulsar del país a cualquier obrero extranjero acusado de agitación política y clausurar tanto los locales como los diarios de los mismos. El resultado de esta ley fue doble para los emigrantes: se sintieron aun más fuera de lugar en una tierra que no era la suya y en la cual no se les permitía expresarse; pero, al mismo tiempo, les dio más fuerza para luchar

---

<sup>5</sup> Horacio Vásquez-Rial señala que “son contadas las casas en que se dispone de un baño, y menos aún aquellas en que hay agua caliente, puesto que faltan instalaciones de gas: a lo sumo, un grifo, o un fregadero, con agua que en el invierno mana intolerablemente fría, y un espacio en que cocinar, separado de las habitaciones . . . la norma es el hacinamiento . . . , y un ámbito general en el que todos se entrecruzan y se interfieren constantemente: hay que soportar al otro, o asesinarle a puñaladas” (256).

y continuar la violencia con nuevos bríos. Así, a la lista de reivindicaciones obreras se agregó la lucha por la derogación de la ley y la violencia continuó con un nuevo aliento. En 1910 el Congreso promulgó una ley hermana de la de Residencia. La “Ley de Defensa Social” o “Ley Sáenz Peña” restringía la libertad de imprenta y los derechos de reunión y asociación. Ambas leyes significaron grandes golpes para el colectivo extranjero. El inmigrante perdía su papel de “constructor de la nación” del siglo XIX para transformarse en una amenaza a la seguridad nacional a comienzos del siglo XX. La distancia existente entre estas dos nociones, de “constructor de nación” a “delincuente”, era abismal<sup>6</sup>.

Hasta hoy, existen dos posiciones distintas sobre el resultado de la inmigración. Los historiadores de los años 60, liderados por Gino Germani, sostienen que los inmigrantes se integraron rápidamente a una sociedad abierta signada por una gran movilidad social. Señalan que la dificultad de asimilación fue el resultado de la apatía inmigratoria hacia las estructuras políticas locales lo cual, a mi parecer, olvida las acciones abiertamente políticas de los italianos. En los últimos veinticinco años, sin embargo, ha aparecido una nueva perspectiva, la llamada “tesis del pluralismo cultural” que postula la existencia de comunidades de inmigrantes con identidades raciales propias que se resistieron a desaparecer en el seno de la sociedad receptora. La mantención del sentimiento comunitario de base étnica fue para estos historiadores el motivo de su abstención política. Curiosamente, y a pesar de las diferencias, en ambas perspectivas el inmigrante es percibido como sujeto “apolítico” en busca solo de aventura económica y social.

Si bien se puede afirmar que la inmigración causó problemas, por otro lado, también se puede decir que representó un signo de prosperidad económica sostenida. Si el objetivo del grito gubernamental de “gobernar es poblar” era expandir la economía del país a través del extranjero, la inmigración fue un gran éxito: ayudó al desarrollo de la agricultura, a la creación de la economía rural y también creó la revolución comercial e industrial

---

<sup>6</sup> Al respecto, Maristella Svampa manifiesta que “el inmigrante, antiguo aliado, se ha convertido en un nuevo enemigo; de clase laboriosa imaginaria deviene clase peligrosa real, y de allí configura la imagen de la nueva barbarie. Es el paso de una ilusión (el paradigma sarmientino-alberdiano) a la realidad de la inmigración” (81).

de las grandes ciudades. Ahora bien, si el triunfo de la inmigración estaba signado por el propósito de poblar de europeos del norte las pampas para así dar origen a una “Europa en América”, entonces fue un fracaso. El sueño sarmientino de convertir el país en una comunidad agrícola de pequeños propietarios con una identidad cultural, política y lingüística común no se cumplió. Creo que a más de cien años, el análisis final demuestra su éxito: Argentina se transformó en un país de inmigrantes que consolidó una nueva clase media de identidad característica.

Los extranjeros influenciaron todos los niveles culturales, entre ellos, la literatura. Desde 1870 hasta 1930, las letras reprodujeron el complejo proceso de asimilación: dificultades con la lengua y los contrastes culturales provocados por la inmigración. El impacto inmigratorio se hizo sentir en la narrativa, la poesía y el ensayo, pero fue en el teatro en el cual resultó fundacional puesto que configuró un nuevo tipo de público, aumentó el número de salas teatrales, renovó los distintos géneros y, finalmente, proveyó de nuevos temas y personajes a las distintas corrientes dramáticas<sup>7</sup>.

En las obras teatrales surgieron estereotipos que caracterizaban a los extranjeros como ignorantes, pobretones e indeseables; imágenes que se representaban en los populares sainetes. El sainete, que había partido como una adaptación criolla de su homónimo español, presentaba las máscaras del “tano”, el “gallego”, el “turco”, el “judío”, que se unían a tipos nacionales como el malevo, el gringo, el negro, el compadrito, el escrucante, la percanta, y otros tipos de personajes en obras teatrales que reiteraban problemáticas simples e ingenuas (Ordaz 70). Era inevitable que en estas piezas cómicas simples, el “tano” se mostrara en conflicto con el “gallego” y que en las respectivas comparsas se encontrara al “turco” mercero ambulante y al “judío”. Al mostrar a los personajes interactuando, se producía la penetración del lenguaje del inmigrante en la literatura, característica que

---

<sup>7</sup> Gladys Onega señala que “El teatro reflejó el impacto social de la inmigración a través de todos sus géneros: el *drama rural*, mostró la rivalidad étnico-cultural entre criollos e italianos y la integración de ambos por el amor o por la lucha común contra el terrateniente; el *drama gaucho*, presentó al inmigrante como el competidor favorecido por las autoridades; la *obra de tesis* expuso el desamparo de los proletarios extranjeros frente a las leyes; el *sainete*, a la población cosmopolita de los conventillos, ya caracterizada en estereotipos jocosos, ya como trabajadores explotados” (7).



constituye una parte importante del argumento y la gracia del sainete criollo<sup>8</sup>. El cocoliche era un lenguaje de transición, un ejemplo de la imperfecta adquisición de una segunda lengua por parte de los extranjeros. Presentaba una deformación estilizada de un tipo callejero muy abundante: la del italiano inmigrante quien al tratar de “acriollarse” imitaba, de mala manera, al compadrito porteño. Afectaba además al criollo, puesto que en el momento en que se hacía la caricatura del interlocutor inmigrante el nativo absorbía el lenguaje del otro. Al ser un idioma a medio camino entre el nativo y el español de Argentina, poseía distintos grados: era un sistema abierto en flujo constante, cuya manifestación podía ir desde la más rudimentaria, asociada a algún recién llegado, a la de un español más desarrollado hablado por extranjeros (quienes tenían más conocimiento del español).

Es dentro de este panorama, en el cual aparece la figura innovadora de Armando Discépolo (1889-1971), el dramaturgo que mejor caracteriza las luchas diarias de los inmigrantes. Es, además, el creador del grotesco criollo, un nuevo género teatral que profundiza en el sainete al presentar, primero, los problemas sociales y, después, los psicológicos del Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX. Como demostré en mi libro *Continuidad, transformación y cambio...*, las obras de Discépolo se mueven, paulatinamente, desde el mundo externo y social del sainete, con obras como *El movimiento continuo* (1916), a la conciencia e individualidad particular y dolorosa del grotesco. Los inmigrantes en sus obras no son solo estereotipos que hacen reír al público, sino individuos que llegan al país ilusionados con una falsa promesa y encuentran hostilidad y xenofobia.

---

<sup>8</sup> Para efectos de este ensayo me referiré al sainete criollo de manera general, sin embargo, hay que señalar que existieron variedades de sainetes. El sainete criollo, derivado del sainete español, encontró su expresión nacional al adoptar distintos tipos de personajes tomados de la realidad: “El sainete . . . existió antes de la segunda mitad del siglo pasado. Como entremés abundó durante la colonia y más aún en la época de Rosas. Se trataba generalmente de piezas españolas y de tanto en tanto, alguna fabricación casera. Completaban el drama o la comedia en tres o más actos integrando un espectáculo completo. Cuentan que ciertos espectadores toleraban la obra grande para luego regocijarse con la pequeña y que otros, más contundentes llegaban al comenzar el entremés en abierta oposición al espectador de pro, funcionario, comerciante o contrabandista, que se retiraba, ostensible, cuando aquel principiaba” (Gallo 147).

En *Mustafá* de 1921, por ejemplo, la mezcla racial de los personajes es generalizada a todos los grupos étnicos. Sara, la hija del turco Mustafá, desea casarse con Peppino, el hijo de un italiano; quien a pesar de sus propios sentimientos sobre el matrimonio, reconoce la inevitable mezcla cultural y biológica inherente en los conventillos.

DON GAETANO. ¿Por qué s'ixtrañara il mondo? ¿La raza forte no sale de la mezclanza? ¿E donde se produce la mezclanza? Al conventillo (Discépolo, *Obras escogidas II* 257).

Peppino, por su parte, se queja de que a pesar de haber nacido en Argentina, los criollos aún se burlan de su acento italiano.

PEPPINO. Estoy peleando con la gramática a ver si poedo sacarme este acento taliano que tengo tan apegado... ¡Qué desgracia... soy argentino y todo me llámano tano!

.....  
PEPPINO. Pero, ¡paso cada calor!... Allá en el mercado, apenas me ve la muchachada creolla, empiézano: ¿Qué haces, Caderna?... ¿Cómo te va, Giolitti?... Ciao, D'Annunzio... ¡Apena un personaje taliano hace na macana, me la encájano a mí! (Discépolo, *Obras escogidas II* 253-54)<sup>9</sup>.

Don Gaetano, padre de Peppino, es un exitoso vendedor de vegetales en el mercado local, tiene su negocio propio y gana dinero. Sin embargo, Discépolo rompe la ilusión de éxito cuando confiesa que vende productos en malas condiciones por cuatro o cinco veces su valor. Ha logrado “hacerse la América” estafando a sus clientes.

El protagonista de la pieza, Mustafá, sufre aun más que el italiano por su condición de turco. Ambos “amigos” compran un billete de lotería a medias, sale premiado y el turco lo esconde para, finalmente, terminar perdiéndolo

---

<sup>9</sup> Pienso que esta es una referencia explícita a lo que estaba sucediendo en Argentina durante la segunda presidencia de Hipólito Irigoyen (1916-1922), un período de conflictos políticos y sociales derivados de huelgas obreras en las cuales los italianos tenían presencia decisiva.

todo cuando los ratones se comen el boleto. Lo que parece ser un argumento muy simple se complica, en el tercer acto, cuando el lector/espectador conoce que Mustafá ha robado el billete porque quiere regresar a Turquía. A través de su evocación verbal, su tierra lejana adquiere una dimensión virtual de quimera y se convierte en un elemento fundamental para la comprensión del conflicto por las resonancias psicológicas que comporta. Ello se hace evidente durante la desgarrada confesión que Mustafá hace a sus hijos Elías y Sara:

MUSTAFÁ. ... Jintina [Argentina] istá lejus Durquía, muy lejus... Badre tuda la noche driste borque falta mucho Durquía. Falta veintiséis años. Saliú joven con Gosdandina ricién gasadu. Gosdandina linda andunce, linda cume Sarita hura. Mustafá istaba bobre e quere gana mucha blata para cumpra vistido y brillante a durquita quirida. Bor eso salió Durquía y vino Mériga [América]. Viaje largo, tercera con baisano bobres que buscan blata leju Durquía.

.....  
MUSTAFÁ. ... Jintina es linda, bero, linda ojos. Jintina breciosa... bero drabajo nu hace rigo drabajador. Jintina drabajo cansa, bone flaco a durco, gamina siempre, bero no pone rigo. Contrario, come mal y mata alegría. Durco todavía no boede hacer reír durca.

.....  
MUSTAFÁ. Bur eso no duerme toda la noche. Mintira doele barriga. Badre piensa, biensa... Badre quere irse Jintina, badre quere volver Durquía con hijos buenos y mujer valiente (Discépolo, *Obras escogidas II* 279-80).

La razón de Mustafá, entonces, es más profunda de lo que se creía. Gravita sobre el turco el peso de un problema económico y moral que condiciona su carácter y acrecienta su resentimiento al actuar como atenuante de su conducta. La felonía no es cómica sino dramática y tensa. La verdad es que Mustafá no es un vago, no es un hombre que no quiera trabajar, sino que está cansado de hacerlo sin poder cumplir sus sueños. Es un ser humano con grandes limitaciones impuestas por el medio y con una problemática personal que le otorga individualidad: es extranjero en una tierra que no siente suya y en la cual jamás podrá triunfar porque no habla la lengua. Es más, su capacidad lingüística es incluso menor que la de los italianos y, por lo tanto, su integración social y su asimilación se hace más difícil. La lengua como factor de incomunicación y disociación tiene en

*Mustafá* un papel fundamental porque contribuye a la alienación de los personajes y complementa la problemática presentada; se hace símbolo de discriminación, impedimento de desarrollo económico, conflicto generacional, incomunicación y fuerza motriz de vuelta a los orígenes. El lenguaje de *Mustafá* y su procedencia influyen en la configuración del conflicto y orientan la significación en el sentido más profundo de la obra. La lengua se transforma en un arma de denuncia social al demostrar la dificultad para asimilarse de los extranjeros.

La misma idea se repite en *Mateo* de 1923, la primera obra que Discépolo denomina explícitamente grotesca. Un padre de familia italiano, Miguel, es incapaz de cumplir con el rol de proveedor. La obra trata de las causas de la desintegración de la familia y enfatiza en las económicas, tecnológicas y políticas. Se pone el acento, especialmente, en las condiciones inhumanas sufridas por los italianos en Argentina. La desesperación fuerza a Miguel a participar en un robo, pero no podemos condenarle porque es obligado a delinquir por las circunstancias. Otro italiano en la obra representa la ilusión de la leyenda rosa<sup>10</sup> y la situación opuesta a Miguel. Severino, al igual que Don Gaetano en *Mustafá*, es un italiano exitoso que ha conseguido su dinero robando.

Mientras espera que dos ladrones que trabajan para Severino terminen de robar una casa, Miguel, a la intemperie de la noche y en un monólogo altamente emotivo, confía su situación desesperada y sus pensamientos más íntimos a su fiel caballo Mateo:

MIGUEL. ... Mirame Mateo. Nenne... ¿No me quiere mirar? Soy yo. Yo mismo. ¿Qué hacemos? Robamo. Usté e yo somo dos ladrone. Estamos esperando que el Narigueta y el Loro traigan cosa robada a la gente que duerme. ¿No lo quiere creer? . . . Yo tampoco. Parece mentira. ¿No estaremos soñando? (*Se pellizca, se hace cosquillas, tironea su bigote*). No; estoy despierto. Entonces, ¿qué hago acá? . . . ¿Soy un ladrón?... ¿Soy un asaltante?... ¿Es posible? . . . No.

<sup>10</sup> Luis Alberto Romero menciona las dos leyendas de la inmigración: la leyenda negra y la rosa. La negra se refiere a inmigrantes que como *Mustafá*, Miguel y muchos otros no consiguieron su sueño de “hacerse la América”; la rosa, por el contrario, describe a los que lograron asimilarse, educar a sus hijos, ser parte de la clase media y, finalmente, en 1916 elegir como presidente a Hipólito Irigoyen.

No e posible. No. ¡No! ¡¡No!! (*Va a huir. Recapacita*). ¿Y Severino? No puede hacerle esta porquería. Me ha recomendado. Me he comprometido. He dado mi palabra de honor. Sería una chanchada. Hay que entrare. Hay que entrare . . . (Discépolo, *Obra dramática I* 332-33) .

En una de las escenas más significativas de una pieza que posee reminiscencias de Sancho y su fiel Rucio, Miguel alaba a su compañero Mateo. Desde su perspectiva idealista, el caballo se humaniza. Miguel habla de la “cara expresiva” de su caballo y señala que se comunican como si fueran hermanos y trata de explicar racionalmente su situación económica desesperada que le lleva a cometer un delito. Es irónico y cómico a la vez ver a este hombre convertirse en un criminal y, al mismo tiempo, mantener la palabra dada a Severino. El protagonista, en realidad, monologa y discute consigo mismo sus opciones: abandonar a los ladrones o seguir con su rol en el robo.

Cuando Miguel apela a que Mateo le mire, en realidad intenta convencerse de que no ha perdido toda su dignidad. Él podría abandonar la escena del crimen, pero decide quedarse porque ha dado su palabra de honor y no puede traicionar a los otros. Es un ladrón honesto que ni siquiera robando pierde sus valores morales. Al final de la obra, cuando se lo lleva la policía le dice a su mujer: “No llore. Piense en los hijos. Tenía razón Cármen: cuando se echan al mundo hay que alimentarlos... de cualquier manera” (Discépolo, *Obra Dramática I* 343). Esa es la explicación y la justificación de su crimen, el bienestar de sus hijos.

*Mateo* desarrolla el retrato íntimo de una personalidad y las acciones de un “ser grotesco” en conflicto consigo mismo y con el mundo. Lo grotesco está representado en *Mateo*, al igual que en *Mustafá*, por la configuración de la pobreza que envuelve toda la vida de Miguel. El espacio en el que vive y la pobreza material que lo rodea da cuenta de su miseria, entendida como deformación de la vida y de los sueños. Es la miseria la que produce el conflicto y fija el nivel de la transculturación de los valores de la sociedad argentina, que se traduce variadamente en rechazo y resistencia por parte de Miguel y en aceptación y atracción de los símbolos del progreso, sobre todo, por parte de los hijos. La transculturación es también evidente en los inmigrantes que asumen de distinta forma las reglas establecidas de la sociedad. Es de esta manera como algunos eligen delinquir obligados por las circunstancias. Miguel es uno de ellos e irónicamente, para llegar a su

objeto, puede contar con un solo ayudante, Mateo, tan inoperante como él mismo. A lo largo de la pieza, la presencia y el rol de confidente de Mateo es fundamental para la creación de la dramaticidad y facilitar la comunicación de la ideología que el dramaturgo quiere presentar. Al titular la obra *Mateo*, Discépolo subraya el tema de la deshumanización del inmigrante obligado a trabajar sin descanso para (no) hacerse la América.

En dos obras escritas en 1925, Discépolo presenta variaciones de los mismos temas. La acción de *Babilonia* tiene lugar en una casa de ricos en la cual su dueño, el caballero Esteban, su familia y los criados viven juntos en dos partes distintas: la familia, en los pisos superiores, y los sirvientes, en la cocina y el sótano. Mientras “los de arriba” desarrollan una comedia mundana con situaciones que les son específicas, a la vez que abarcan el área de los nuevos ricos y su empeño a toda costa por elevarse en el rango y en los planos socio-económicos; “los de abajo” aportan tipologías sentimentales y risueñas del sainete local con un amago que descubre trazos del grotesco criollo. Los trabajadores se quejan de las condiciones laborales y de la actitud del dueño de casa, pero también se resienten entre ellos mismos. Los españoles se pelean con los italianos, el chofer alemán no soporta ni a españoles ni a italianos y los criollos no toleran a los extranjeros. El microcosmos de la casa representa el macrocosmos de la sociedad argentina. A través de una analogía gastronómica, el chef italiano Piccione compara Buenos Aires con Babilonia y dice que la vida en Argentina es un crisol de personas y razas: ladrones, víctimas, artistas, mercaderes, ignorantes, profesores, todos juntos y mezclados, y se queja de que “ya ne se puede vivir ne con lo de arriba ne con lo de abajo. Está todo pútrido. Ne revolcamos todos en el barro” (Discépolo, *Obra Dramática III* 199). Piccione, finalmente, afirma que para poder sobrevivir en Argentina, cada persona tiene que preocuparse solamente de sí misma, olvidar toda solidaridad.

PICCIONE. “Señores habitante, que cada cual se agarra co las uñas que tiene; la cuestion es agarrarse”. “¿Se ha agarrado?... ¡Qué tipo inteligente! ¡Bravo! ¡Bravo!...”. ¡Qué paise fantasmagórico! No te respetano nada, te lo improvísano todo, te lo retuércano todo, te lo transfórmano todo... (Discépolo, *Obra dramática III* 173).

Como Severino en *Mateo*, el caballero Esteban y su esposa Emilia representan italianos exitosos que, a través de negocios ilícitos, se han hecho

ricos. Ellos esconden su pasado sin darse cuenta que llegaron a Argentina en el mismo barco en el que venía el cocinero. Cuando Piccione es acusado de ladrón, les echa en cara la verdad: Esteban era un marinero y su esposa la lavandera del barco.

Piccione es un agonista típicamente discepoliano, con sus virtudes y sus carencias. Aunque otra sea la rama y varíe la floración, pertenece por sustancia a la familia de los personajes grotescos como don Miguel. Sin embargo, Piccione se distancia de los personajes grotescos porque es una individualidad enclaustrada, encerrada en sí misma que aún no ha descubierto sus abismos o las contradicciones que vive.

En *El organito*, obra escrita por Discépolo en colaboración con su hermano Discepolín, el italiano Saverio afirma que su egoísmo, su tacañería, su mendicidad y la crueldad con que trata a su familia es el resultado de la mala actitud de los criollos. Nadie les dio una mano cuando llegaron a Buenos Aires y debían pedir ayuda fuera de una iglesia.

SAVERIO. Una noche, sen comida, sen techo, a la caye, con usted (*por Nicolás*) en este brazo e Florinda al pecho de la madre, no encontramos un cristiano que creyese en Dios. La gente pasaba, corriendo, sen mirar me mano... (*Tendida*) “¡Morite!... ¡Morite co tus hijos!”... ¡La gente... juh!... Aqueya noche supe hasta que punto somo todo hermano; aqueya noche hic’el juramento: ¡Saverio, nunca má pida por hambre!... ¡Saverio, sacale a la gente el alma gota a gota!... Lo dije e lo cumplo... (Discépolo, *Obras escogidas II* 502).

Saverio se desilusionó al ver el comportamiento inhumano de los nativos con los suyos. Ahora no cree en lo bueno del ser humano y está dispuesto a mentir y a sacar ventaja de cualquier situación. Para él, todos los criollos son iguales. La diferencia entre Saverio y los otros protagonistas discepolianos es su resentimiento y su falta de escrúpulos. Él no posee la dimensión moral<sup>11</sup> de personajes como Miguel, puesto que la desesperación le ha hecho olvidarla.

---

<sup>11</sup> A diferencia de otros protagonistas discepolianos, Saverio, por su crueldad y falta de corazón, termina perdiendo a su familia. Aunque Mustafá pierde el billete con la posibilidad de ser millonario y Miguel va a la cárcel, sus familias siempre les apoyan y les quieren.

SAVERIO. ¿A lo pobre? Te dan pan duro e han cumplido. ¿A lo rico? Nunca te han merado. ¿A lo sano? Están deseando que te muérase para no acordarse de la muerte merándote. ¿A lo enfermo? Gózano col mal ajeno? ¿A lo católeco? Le conviene: cuando má pobre, má catedrale... ¿A lo socialista? Te hácenlo yevar preso. ¿A lo judío? Se puédeno, te róbano... (Discépolo, *Obras escogidas II* 516).

Saverio, Mustafá y Miguel vinieron a Argentina buscando compasión y éxito económico. No pudieron encontrarlo y, en el proceso, se convirtieron en víctimas del sistema y de sí mismos y viven frustrados y heridos en habitaciones de conventillos. En los tres casos, Discépolo configura el escenario con lujo de detalles naturalistas hasta dejar caracterizada la clase social de la familia. Existe correspondencia entre los lugares descritos, la situación económica y lo que sucede en la vida y en el interior de los personajes: asfixia, pobreza, estrechez, hacinamiento. Así, la representación teatral del espacio incorpora un comentario socio-político.

Los dos últimos grotescos de Discépolo, *Stéfano* de 1928 y *Relojero* de 1934, denotan un giro en su dramaturgia. Estas dos obras empiezan a ahondar en la psicología del ser humano, rasgo inherente del nuevo género teatral. En efecto, *Stéfano* representa la consolidación y *Relojero* la culminación del grotesco criollo. Sus protagonistas siguen siendo inmigrantes italianos pero ahora no solo sufren de pobreza material sino también de pobreza moral.

*Stéfano* es una obra que teatraliza la frustración profesional debida a la incapacidad individual, situación agravada por la necesidad de tener que proveer para la familia. La obra trata de un músico italiano premiado en su país que va a Buenos Aires a triunfar y arrastra tras él a sus padres, que lo siguen en busca de la fortuna del hijo: Stéfano sueña con escribir una gran ópera. En Argentina forma su propia familia con una criolla pero nunca consigue escribir su música. Finalmente, su ideal profesional se transforma en frustración y en desarraigo, amargura y reproches para su familia y sus ancianos padres, quienes se sienten engañados.

DON ALFONSO. E m'engañaste otra ve. "Papá, vamo a ser rico. Voy a escribir una ópera mundial. Vamo a poder comprar el pópulo. Por cada metro que tenimo vamo a tener una cuadra...". E yo, checato, te creí. "E ve... se Dío vuole, e da danaro, escribe l'ópera, figlio; va...". E te fuiste ¡Cinco año!... Al



novecento ne mandaste llamar: “Mamá... papá... véngano. Véndamo todo. No puedo vivir sen ustedede. Quiero apagarle todo lo que han hecho por mé. (*Stéfano deja correr sus lágrimas.*) Empieza la fortuna. Voy a ser direttore a un teatro. Estoy escribiendo l’ópera fenomenale. A Bono Saria yueven esterlina. Véngano...”... Vendimo la casa, la viña, l’olivaro, los animale, lo puerco... tutto...;tutto!... e atravesamo el mar, yeno de peligro... atrás de... de la mariposa que nunca s’alcanza. Cuando yegamo ne había engañado otra ve. Sen decirno nada se había casado co una argentina...troppo bella para que la vita sea una ilusione (*Discépolo, Obras escogidas III 589*).

Stéfano es un personaje enajenado que trata de racionalizar sus problemas de dinero e incomunicación mintiéndose a sí mismo. Piensa que su padre, por falta de educación, no le entiende, y es soberbio. Echa la culpa de su fracaso a los demás y se niega a tomar responsabilidad por sus acciones porque, como él mismo dice, “Yo soy fuerte todavía, alto, diño . . . Puedo mirar con desprecio” (*Discépolo, Obras escogidas III 605*). Cuando pierde su trabajo y, con ello, su posibilidad de mantener a los suyos, culpa a Pastore, otro italiano. La tensión aumenta hasta que Pastore le confiesa que ha sido despedido porque desafinaba.

PASTORE. Esto é lo que me ahogaba e no quería decirle por respeto e consideracione, maestro. Sus propios amigo, la flauta, la viola e il contrabasso, me aconsejárono que achetase. Igual le daban el puesto a otro que lo necesitara meno que yo... yeno de obligacione. E no es de ahora la cuestión; ya el año pasado estuvimo a lo mismo, pero se juntamo vario e le pedimo al direttore que no hiciera esta herida a un músico de su categoría. Yegamo hasta a despedirno de la orquestra... e la cosa s’arregló sin que usté supiera. Ma este año empeoró. El direttore no quiso saber nada aunque le yoramo una hora e pico a su propia casa. Por eso, maestro, en esto último tiempo, ho golpeado de puerta en puerta consiguíendole instrumentaciones e copias para que se defendiese sin... (*Discépolo, Obras escogidas III 606-07*).

El efecto que la revelación de Pastore le produce es devastador. Stéfano pasa del autoengaño a la revelación y se confiesa a sí mismo que su creatividad ha muerto hace mucho tiempo aplastada por las necesidades materiales y por los deberes familiares.

STÉFANO. ¿L'ópera?... Pastore... tu cariño merece una confesión. Figlio ... ya no tengo que cantar. El canto se ha perdido; se lo han yevado. Lo puse a un pan e me lo he comido. Me he dado en tanto pedazo que ahora me busco e no me encuentro. No existo. L'última vez que intenté crear —la primavera pasada— trabajé dos semanas sobre un tema que me enamoraba... Lo tenía acá... (*corazón*) fluía tembloroso... (*Lo entona*). Tirá rará rará... Era Schubert... L'Inconclusa. Lo ajeno ha aplastado a lo mío (*Discépolo, Obras escogidas III 607*).

En *Stéfano*, Discépolo describe con rigurosa exactitud mediocridades, resentimientos, afectos y rencores; pero, también, convierte a la obra en una lúcida exposición de crítica social. Stéfano es, antes que nada, un ser humano con defectos y virtudes comprensibles: la estrechez del agobiante ámbito familiar parece asfixiarlo y sus pequeñeces trascienden al lector/espectador en perfecta simbiosis. “Me he dado en tantos pedazos que ahora que me busco no m'encuentro” (607), reflexiona al observar a su alrededor y escuchar los reproches de su padre y de su mujer. La ilusión no alcanzada del inmigrante se transforma lentamente en una honda y desesperante frustración.

En su último grotresco, *Relojero*, el dramaturgo presenta temas y preocupaciones relevantes a su época. En esta obra el contexto socio-político adquiere mayor importancia debido a la situación de crisis económica e inestabilidad política que hacen mella en todos los aspectos de la vida a partir del golpe de estado de 1930. El temor desintegra las seguridades que en el pasado habían sido partes importantes de la vida cotidiana y se diluye la sólida conciencia nacional apoyada en las promesas de los gobiernos anteriores. La sociedad experimenta una corrosión de paradigmas éticos junto con el aumento de la influencia conservadora.

Daniel, el protagonista, es un personaje enajenado y problemático. Discépolo muestra su conciencia escindida, su lucha y sus estados psíquicos bivalentes: es un yo profundo en pugna con su yo superficial que llega a extrema tirantez en situaciones que, por su ambigüedad, alcanzan asimismo un sentido ambivalente. Daniel asume una máscara al aceptar los razonamientos de sus hijos, quienes quieren imponer un nuevo orden moral. Mientras más trata de entender y aceptar las ideas de sus hijos, más se aísla de los demás. Para hacerles feliz, capitula a sus deseos y renuncia a sus valores, vive en una tensión psicológica profunda. Termina convirtiéndose en

una caricatura patética al dudar de su capacidad de comprensión, porque ya nada le parece seguro “dicen que nuestra decencia, de tan vieja se ha puesto idiota, inservible y han tenido que fabricarse otra. (*Gime*). Y deben de estar en lo cierto, Irene. Yo ya no estoy seguro de lo que pienso” (Discépolo, *Obras escogidas III* 664).

A diferencia de los otros personajes anteriores que se configuraban como héroes, Daniel no tiene características que le rediman. Discépolo despoja al héroe de sus atributos tradicionales y adopta una figura de anti-héroe. Esta nueva visión del padre descubre facetas interesantes de la miseria y suscita relaciones más intrincadas con temas fundamentales como la libertad, la felicidad, la incomunicación, la pasividad, la trascendencia, etc. Daniel, al carecer de iniciativa, se convierte en un personaje pasivo al que le ocurren las cosas sin buscarlas; es, además, arrogante, violento, hiriente, egoísta y posee un gran sentido de superioridad. Detrás de todas estas características negativas esconde su alma, un alma que el lector/espectador nunca llega realmente a conocer o a descifrar. Pareciera que ha dejado de ser el “típico” personaje discepoliano que luchaba a toda costa por conseguir el bienestar de su familia para convertirse en un sujeto alienado quien, en su pasividad y su falta de convicción, arrastra a todos a la destrucción.

En *Stéfano y Relojero*, Discépolo demuestra que el concepto de persona no es tan claro ni tan sencillo y que la correspondencia entre rasgos físicos y el interior, a veces, no es más que una ilusión. La parte consciente del hombre es reducida mientras que el inconsciente permanece desconocido y es inasequible no solo para los demás, sino también para uno mismo.

La caracterización de los inmigrantes en las obras de Discépolo que he analizado es incómoda. Mustafá, Gaetano, Miguel, Piccione, Saverio, Stéfano y Daniel abandonan Europa esperando tener una vida mejor en América; pero, como resultado, pierden su cultura, sus familias, su lenguaje, su honor y su vida. La presencia de la realidad que enfrentan en Argentina versus el sueño de “hacerse la América” configura su vida como tragedia y hace que se les compadezca. Conceptos como pertenencia, patria lejana, espacio físico y realidad pasan a tener una importancia fundamental. La noción de hogar se convierte en una categoría ambivalente: ¿cuál es realmente su hogar?, ¿las habitaciones hacinadas sin paz ni tranquilidad que habitan en Buenos Aires o la patria distante?, ¿qué define realmente la palabra hogar/patria? Para todos ellos este término puede aplicarse a dos lugares lejanos geográficamente

construidos como oposición. En realidad, son personajes que se encuentran en el limbo, en la tierra de nadie, en el “(no) hacerse la América”, la ambivalencia. Una Chaudhuri en su excelente libro *Staging Place: The Geography of Modern Drama* señala que esta situación es la versión de destitución del ser humano más gráfica porque transforma la patria distante en una poderosa irrealidad, una fantasía, un mito o un sueño imposible (13) que fuerza a pensar dialécticamente en el pasado y en el presente. Estos inmigrantes se convierten en el símbolo de una humanidad desterrada en búsqueda de una “tierra prometida” utópica. América/Argentina, binomio que reproduce el mito bíblico, apunta a algo inalcanzable. Mustafá, Piccione, Saverio, Miguel, Stéfano y Andrés se mueven entre dos utopías; las de su propia tierra, —el espacio de allá— remota físicamente, y el de la tierra prometida —el espacio de acá— distante psicológicamente. Para ellos, Turquía o Italia están lejanas, pero Buenos Aires es inalcanzable. De este modo, la configuración del espacio físico muestra que todos estos inmigrantes son seres divididos interior y exteriormente. La intersección que se da entre el espacio escénico —que es estático—, y el espacio extra-escénico —dinámico— despliega el significado de la acción y del accionar de los personajes. La relación entre opuestos es uno de los recursos principales de Discépolo para producir la tensión y el efecto dramático desgarrador que aleja su obra del sainete y la acerca al grotesco.

El teatro de Discépolo no solo denuncia la penosa realidad de los inmigrantes en el escenario, es además un comentario social de la evolución histórica del país. El dramaturgo muestra una versión de la inmigración distinta a la versión oficial ofrecida por el gobierno y en el teatro menor de la época; hace visible a los inmigrantes al resto de la sociedad, transformándose en un documento histórico de su tiempo. En el mismo Discépolo existía una clara conciencia sobre aquello que estaba escribiendo. Ya en 1921 en el prefacio de *Mustafá* empezaba a alejarse de los sainetes y a profundizar en la problemática de los inmigrantes.

*Estos personajes no quieren ser caricatura, quieren ser documento. Sus rasgos son fuertes, sí; sus perfiles agudos, sus presencias brillosas, pero nunca payasescas, nunca groseras, nunca lamentables. Ellos, vivos, ayudaron a componer esta patria nuestra maravillosa; agrandaron sus posibilidades llegando a sus costas desde todos los países del mundo para hacerla polifacética, diversa. Yo los respeto profundamente, son mi*

*mayor respeto. Y suplico a estos actores vociferantes que increíblemente aún subsisten, que se moderen o no los interpreten, porque . . . estudiarlos sí, gracias, pero desfigurarlos, no. Retir es la más asombrosa conquista del hombre, pero si retir es comprender que se ríe sólo para aliviar el dolor (Discépolo, Obras escogidas II 247).*

Tal aclaración correspondía a una necesidad textual del dramaturgo, quien conscientemente proponía una nueva estética teatral y no quería que su obra fuera percibida como un sainete más. Las didascálicas adquieren un papel más activo. No solo revelan la situación y los elementos no lingüísticos del diálogo, sino que asumen una dimensión magnificada: interpretan o explican el comportamiento de los personajes, presentan juicios de valor sobre sus actos y, en este caso específico, muestran la perspectiva ideológica. Repito, el dramaturgo sabía que se trataba de un género distinto, sin embargo, no lo calificó como tal. Pareciera que tenía miedo de que la “extraña” calificación de grotesco desconcertara al público.

El teatro latinoamericano siempre cuestiona temas sociales importantes, hace preguntas incómodas y conmociona. A menudo, no muestra qué hacer ni da una respuesta clara a las problemáticas, pero sí desafía a reflexionar en “otras” posibilidades. Las obras de este dramaturgo argentino no son una excepción a esta regla.

Armando Discépolo teatraliza/escribe la tragedia de la imposibilidad del inmigrante de “hacerse la América” debido a características sociales, pero al final de su carrera las amplía a sus contradicciones vitales. El “hombre” discepoliano es el inmigrante con una problemática interior y una dialéctica que se presenta en escena en el discurso y en los demás signos semiológicos. Sus obras muestran la historia de la nación y sirven como memoria de un tiempo que no puede ser borrado. Cuando muestran la falsedad y los efectos sociales de las promesas gubernamentales, sus personajes desconstruyen y revisan el mito clásico de que en Argentina los inmigrantes podían, fácilmente, “hacerse la América”. A lo largo de la carrera dramática de Discépolo, la imagen del inmigrante también cambia; su desarrollo va de la visión del inmigrante como el “otro”, el afuerino, el no perteneciente, una amenaza al orden social, moral, a la pureza de la sangre, a las costumbres tradicionales; a un “nosotros”, personajes afincados en la nueva tierra, sin problemas lingüísticos y con hijos —segunda y tercera generaciones— que son parte integrante e importante de la sociedad argentina.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Alberdi, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. 2ª Ed. Buenos Aires: Eudeba, 1984.
- Armus, Diego. "Mirando a los italianos. Algunas imágenes esbozadas por la élite en tiempos de la inmigración masiva". *La inmigración italiana en Argentina*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1985. 95-104.
- Castro, Donald. *The Development and Politics of Argentine Immigration Policy 1852-1914. To Govern is to Populate*. San Francisco: The Edwin Mellen Press, 1991.
- Chaudhuri, Una. *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- Cibotti, Ema. "Del habitante al ciudadano: La condición del inmigrante". *Nueva Historia Argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*. Tomo 5. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000. 365-408.
- Discépolo, Armando. *Obra dramática de Armando Discépolo*. Volumen 3. Buenos Aires: Eudeba, 1996.
- . *Obra dramática de Armando Discépolo*. Volumen I. Buenos Aires: Eudeba, 1987.
- . *Obras escogidas*. Volumen 2. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1969.
- Gallo, Blas Raúl. *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1958.
- Germani, Gino. *Política y sociedad en una época de transición: De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*. Buenos Aires: Paidós, 1962.
- Halperin Dongui, Tulio. "La integración de los inmigrantes italianos en la Argentina. Un comentario". *La inmigración italiana en Argentina*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1985. 87-93.
- Kaiser-Lenoir, Claudia. *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. La Habana: Casa de las Américas, 1977.
- Mancuso, Hugo y Armando Minguzzi. *Entre el fuego y la rosa. Pensamiento social italiano en Argentina: Utopías anarquistas y programas socialistas (1870-1920)*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional y Página/ 12, 1999.
- Onega, Gladys. *La inmigración en la literatura argentina*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1968.
- Ordaz, Luis. "Frustraciones y fracasos del período inmigratorio en los "grotescos criollos" de Armando Discépolo". *Espacio de crítica e investigación teatral* 3:5 (1989): 43-51.

- Portantiero, Juan Carlos. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Procyon, 1961.
- Romero, Luis Alberto. “Las dos leyendas de la inmigración”. *Teatro* 6. 25 (1986): 8-17.
- Scalabrini Ortiz, Raúl. *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Gleizer, 1931.
- Sanhueza, María Teresa. “The Italian Contribution to Argentine Popular Culture and Theater.” *Italy and Greece: Ancient Roots and New Beginnings*. Ed. Mario Aste. Lafayette: Bordhigera Inc., 2005. 128-151.
- . *Continuidad, tradición y cambio: El grotresco criollo de Armando Discépolo*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2004.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.
- Scobie, James. *Argentina: A City and a Nation*. 2<sup>nd</sup> Ed. New York: Oxford University Press, 1971.
- Slatta, Richard W. *Gauchos and the Vanishing Frontier*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.
- Stach, Francisco. “La defensa social y la inmigración”. *Boletín Mensual del Museo Social Argentino* Año 5 (julio-agosto 1916): 55-56.
- Svampa, Maristella. *El dilema argentino: Civilización o Barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1994.
- Terán, Óscar. “El pensamiento finisecular (1880-1916)”. *Nueva Historia Argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*. Tomo 5. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000. 327-363.
- Vázquez-Rial, Horacio. *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*. Madrid: Alianza, 1996.
- Yunque, Álvaro. *La literatura social en Argentina*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1941.