

CONFIGURACIONES Y PERSISTENCIA DE LO FEMENINO Y DEL 'MATRONAZGO' EN EL TEATRO DE LA PAMPA GRINGA ARGENTINA

Adriana Crolla*

Ser gringo: apuntes sobre una identidad y una experiencia inmigratoria

Es sabido que la inmensa masa de inmigrantes que ingresó por oleadas a la Argentina operó cambios sustanciales en el esquema social autóctono (indio-hispánico) dando origen a un colosal proceso de modernización y enriquecimiento mediante la consolidación de una economía agraria de explotación cerealera minifundista. Y que dicho fenómeno se gestó en un espacio socio-económico-cultural del interior extendido en una vasta porción de la Provincia de Santa Fe, este de la Provincia de Córdoba y norte de Buenos Aires¹. La política colonizadora llevada adelante por el gobierno santafesino después de la Batalla de Caseros (1852) constituye un fenómeno de excepcionales resultados. Porque si bien no faltaron los conflictos, Santa Fe sentó precedente en el país al conceder el 29 de diciembre de 1862 su título de propiedad a las primeras familias y ostentando el orgullo de ser una tierra conformada por una sociedad multiétnica y progresista gracias a la integración de credos, culturas, lenguas y costumbres y donde a los descendientes de colonos se les garantizó en gran medida el acceso a la educación, la movilidad y el ascenso social.

* Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina.

¹ En esta zona la experiencia colonizadora tuvo perfiles especiales gracias al impacto de las políticas provinciales en la distribución de la tierra, lo que permitió la fundación de 'colonias' así como el trazado de una impresionante red de vías férreas y de caminos que hicieron cambiar sustancialmente los modos y fluencias en las comunicaciones y regulaciones económicas, culturales y sociales de la región y del país. Y en esta empresa los italianos se posicionaron como la fuerza predominante. El apelativo *Pampa Gringa* (en sustancia 'habitada por extranjeros'), sancionado por el escritor Alcides Greca en su novela homónima de 1936, sirve para identificarla. Y por extensión se llamará 'gringo' al italiano al ser el grupo inmigratorio más numeroso. Apelativo que hoy día define orgullosamente la identidad de sus habitantes, descendientes en un 70% de aquel aluvión itálico.

Para los italianos que en inmensas oleadas llegaron a estas tierras, el *Fare l'America* se tradujo en ahorro, austeridad y acumulación de la riqueza. Y fue tal la incidencia de la presencia italiana en la formación de la identidad que todavía hoy perviven códigos culturales que constituyen un eje matricial reconocido como 'Italianidad' o 'Gringuidad': 1) concepto aglutinante de familia y de la 'casa' como signo de unidad y prosperidad; 2) espíritu estoico asociado al trabajo y al ahorro; 3) fuerte tradicionalismo lingüístico y cultural; 4) valor nuclear de la maternidad; 5) respeto a los manes y a los mayores; 6) sensibilidad artística y musical.

El culto a la maternidad pudo ser la causa de una idealización exacerbada de lo femenino ya que en la mujer se veneró a LA MADRE y cada madre actuó según estos patrones modélicos. Por ello, será justamente la mujer-madre la que subliminalmente contribuirá a reproducir tanto en los hijos varones como en las mujeres los estereotipos, determinando y ejerciendo sobre ellos a veces un excesivo control afectivo. Y, cuando las circunstancias lo favorecieron (muerte o desaparición temprana de la figura paterna) controló con mano férrea el núcleo doméstico, dejando huellas indelebles en el imaginario colectivo.

Mujer, matronazgo e imaginario femenino en la dramaturgia

Para pensar la posición de la mujer italiana como madre y su participación como elemento aglutinador del grupo doméstico, tanto en la realidad como en las representaciones genéricas, inventamos la categoría de *Matronazgo* (Crolla 29) tomando en préstamo el término latino que designa a la mujer casada encargada de conservar y transmitir la *Virtus* familiar, los valores y las costumbres, sin participación directa en la vida pública pero con un gran poder en relación al mundo doméstico, y desde allí ejerciendo su influencia en el universo colectivo. Al agregar el sufijo *-azgo*, que en español aporta la idea de 'dignidad, cargo, estado y tributos' (vgr. portazgo, almitarazgo, noviazgo), *Matronazgo* nos habilita para definir la acción y posición de poder y dominio asumida por las mujeres en los núcleos domésticos de las colonias de la Pampa Gringa, potenciado por la excepcionalidad de la experiencia migrante, que la liberó de los condicionamientos culturales y rigurosos controles 'patriarcales' de las comunidades de origen² y favorecido en muchos casos por circunstancias especiales como la viudez o la longevidad.

² Piénsese en el triste destino de tantas mujeres en Italia determinado por el abandono del marido que no regresaba y la rígida observancia ejercida por los mayores, condicionadas a la imposibilidad de rehacer su vida afectiva y quedar prisioneras en su condición de *vedova bianca*.

Es nuestra intención analizar el prototipo de la 'gringa' en textos dramáticos en el arco de un siglo, así como su emergencia en obras recientes, lo que subraya la pervivencia de estas representaciones en nuestras matrices culturales.

***La gringa* de Florencio Sánchez (1904)³**

Mientras el 'sainete' porteño refleja el impacto inmigratorio y las transformaciones sociales que experimenta la gran urbe, consolidando el estereotipo degradante del *tano* y el *cocoliche*, en 1904 Sánchez estrena en Rosario *La gringa*, drama rural que propone una interpretación diferente y superadora, basada en la experiencia colonizadora de la pampa litoral.

Se podría decir que *La gringa* es la primera obra dramática que muestra los efectos positivos que se configura sobre el gringo gracias al éxito de la política colonizadora en tierras que ya empiezan a reconocerse con ese nombre. Así como las contradicciones surgidas con el grupo nativo, el gaucho, convertido en peón de los prósperos inmigrantes. La acción se articula alrededor de una tipología creíble de arquetipos contextuales: don Nicola y María, matrimonio de gringos ricos y pujantes, dueños ya de una importante cantidad de tierras que han prestado plata al gaucho Cantalicio quien por impericia, juego y vagancia (según opina el gringo), no puede devolver el préstamo y termina perdiendo el rancho y la tierra, lo que considera le pertenece por derecho histórico.

Los hijos de ambos, Próspero (del gaucho) y Victoria (del gringo) se han enamorado y llevan en sí los nombres emblemáticos de la nueva clase emergente: la burguesía agraria. Los peones gauchos critican al gringo por someter a su prole a duras condiciones de trabajo, al no poder comprender el modelo trasplantado de economía doméstica: «Pucha, gringos desalmaos [...] podridos en plata y haciendo trabajar a esas pobres criaturitas [...]» (Sánchez 20). Mientras Cantalicio manifiesta su resentimiento por el extranjero que le roba su tierra y su libertad. Por su parte el gringo rechaza la cultura del gaucho y se enfurece cuando se entera de las pretensiones de Próspero, manifestando la supremacía que ya ejerce sobre el nativo:

Nicola: Cosa?... Cosa?... Mándese a mudar le digo. En seguida, eh? Casarse!... Casarse!... Te gustaría eh?, casarte con la gringa pa agarrar la platita... los pesitos que hemos ganado todos trabajando... trabajando como animales sobre la tierra!

³ Florencio Sánchez, nacido en 1875 en Montevideo, Uruguay, ingresa en 1902 en la redacción del diario *La República* de la ciudad de Rosario (Santa Fe) donde vive hasta 1909, año en que viaja a Italia y muere en Milán poco tiempo después.

Ya! Mándese a mudar... haraganes!... aprendan a trabajar primero... No me faltaría otra cosa de que después de tanto sacrificio pa juntar un poco de economía, viniese un cualquiera a querérsela fundir... Conque casarte!... casarte con la herencia, no? Con la herencia del gringo viejo... pa gastarla en los boliches y jugarla en las carreras... Haraganes! Mándese a mudar! (*vase mascullando frases en dialecto piemontés*) Mándese a mudar! Aprenda a trabajar primero (30).

Próspero, que ha dejado su mundo para trabajar con los gringos ha aprendido que se necesita cambiar para generar la 'buena raza' argentina. Bisagra entre las dos culturas encarna el mensaje superador de una nueva sociedad basada en la integración y en la valoración de los opuestos. Por ello el drama culmina felizmente y la unión matrimonial se concreta. La venida de un hijo anticipado y la conversión del gaucho a la cultura del trabajo es el *deus ex machina* que lo justifica. Pero en esta operación fusional la figura de la mujer como motor del cambio es de capilar importancia. Por ello Próspero reta a los otros gauchos:

Qué saben ustedes!... Búsquenme la última gringuita de éstas y verán qué mujer así le sale... qué compañera pa todo... habituada al trabajo, hecha al rigor de la vida, capaz de cualquier sacrificio por su hombre o por sus hijos... Amalaya nos fuéramos juntando todos los hijos de criollo y de gringo y verían que cría! (20).

Adiós, adiós, Ludovica de Lermo Rafael Balbi (1985)⁴

Para indagar y redimensionar los procesos históricos de sus ancestros inmigrantes, Balbi⁵ elige la mirada intimista para elaborar relatos con fuerte impronta autobiográfica (y también crítica). El texto *Adiós, adiós, Ludovica* es la

⁴ Estreno: Rafaela (Provincia de Santa Fe) en 1985 bajo la dirección de Antonio Germano y guión en coautoría con el autor. Vuelta a montar en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires en 1986, fue repuesta varias veces, especialmente en ocasión de la visita de delegaciones del Piemonte para la firma de *gemellaggio* con comunidades pares santafesinas. Obra premiada en el concurso de Obras Teatrales inéditas convocado por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe.

⁵ Lermo R. Balbi nació en Rafaela, colonia agraria de la Provincia de Santa Fe en 1931 y murió en Santa Fe en 1988. «Todos mis antepasados sin excepción fueron campesinos. La tierra, los cielos del tiempo la labor agrícola, necesariamente fueron los temas fundamentales donde transcurrió mi niñez» (Butti 5). Su obra ha tenido la intención de evocar el lejano 'paraíso perdido' de su niñez en el pueblo de Aráuz, recreado en el mítico Corda y rescatar del olvido la memoria colectiva de los núcleos que constituyeron la inserción de la stirpe piemontesa en Argentina. La temática de su obra narrativa, poética y teatral, resalta la inocencia del tiempo pasado, el de la gente sencilla, la cohesión familiar y la dimensión trascendente y comunitaria de la vida.

transposición dramática de un capítulo de una novela previa, *Continuidad de la gracia*⁶, construida a partir de fuentes y testimonios recogidos por el mismo autor. Destacamos la carta que la inmigrante Catalina Lucca de Maine envía a su hermano Simón Lucca porque aparece mencionado el grupo familiar que luego Balbi hace protagonista del texto teatral: los Racca. Esta inmigrante registra los *leit motiv* de la gringuidad al tiempo que nos permite detectar la incidencia de la mujer en el proceso migratorio:

[...] Qué se siente en América, preguntás? Y no sabemos qué contestarte a eso porque no creo que haya un italiano que conozca de antemano todo lo que aquí va a vivir con días y noches que parecen largos y otros que te pasan rápido si estás en el surco y tenés que terminar el trabajo para empezar otro cuando todavía no ha amanecido. Estamos esperando mucho de nuestra primera cosecha que vamos a levantar en noviembre o en los primeros días de diciembre que es cuando acá se va el frío, y creemos que esta cosecha nos va a salir buena por el peso que tienen las espigas que el rinde ya lo calculó Miguel y también lo que puede quedar después de pagar esa deuda al gobierno. Y si sale como pensamos, dijo de comprarnos dos bueyes más y una volanta, que es como un carro de cuatro ruedas que se usa para pasear y cosas así, más o menos como lo que tienen los señores de Cúneo, o como los que hemos visto en las calles de Génova al embarcarnos. Miguel piensa en la utilidad de una volanta, porque si bien los hijos crecen sanos, puede necesitarse un coche rápido para ir a ver al doctor que está como a cinco leguas de aquí. Hay muchos italianos alrededor que no han tenido ni más ni menos el mismo comienzo porque primero vienen algunos y después mandan a llamar a otras familias, pero sin embargo, hay entre ellos muchas diferencias, porque algunas de esas familias hicieron en poco tiempo una fortuna, y otras, en cambio, no han dado un paso adelante todavía y quieren volverse a su pueblo porque tenían la esperanza de que el oro lo iban a encontrar clavando la pala. Bernardo Racca, que vino a traer tu carta porque el primo llegó recién el quince, dice que el oro de la Argentina está en los brazos de quienes ponen voluntad para trabajarle a la tierra, y eso es cierto, porque tanto en América como en Italia, si no se trabaja, nadie puede vivir ni hacer familia como Dios manda [...] Todo nos va viniendo bien, por eso, [...] después de acostar al Elmo y a Fabián, nos arrodillamos todos y rezamos el rosario pidiéndole por la continuidad de la gracia y que nos ampare para que un día cuando tengamos la familia hecha y a los hijos grandes, podamos decir que lo que hemos venido a buscar en América lo hemos encontrado, y a ellos se lo dejamos como herencia para que lo mejoren, y a su vez, lo entreguen a sus propios hijos, que han de continuar la raza, de nosotros los italianos, por los siglos de los siglos! (Balbi. *Continuidad de...*: 6-8).

⁶ *Continuidad de la gracia*. Novela inédita durante muchos años, fue publicada póstuma por el Gobierno de la Provincia de Santa Fe y la Municipalidad de Rafaela en 1995.

La voz del ‘matronazgo’ muestra la fuerza cohesiva de la mujer en la microestructura familiar y en el ‘llamado’ que organiza la red migratoria y las relaciones multitrenzadas que mantienen ligados a los emigrados con sus sociedades de origen. El relato epistolar nos permite ver el papel preponderante de la mujer en la instauración y mantenimiento de estos lazos y en la redefinición de las fronteras sociales en formación.

Posición de relevancia que se potencia en la protagonista de la obra dramática, Ludovica Racca. Ambientada en una casa de campo durante el último sábado de febrero de 1944 (período del año en que se cosecha la alfalfa), las Noticias Previas nos aportan datos contextuales necesarios para comprender la densidad dramática. Está por finalizar la Segunda Guerra Mundial y si bien Argentina se mantuvo al margen, la contienda ha tenido su impacto en la disminución de la demanda de productos agropecuarios mientras la industria manufacturera participa en el PBI con un porcentaje mayor al de la agricultura y ganadería. Por lo que las ciudades se pueblan de fábricas y negocios que ofrecen hermosos señuelos a los hijos de los campesinos. Sin embargo todavía quedan familias ‘al viejo estilo’ que confían aún en el retorno de los tiempos de bonanza. Pero el ingreso de divisas por exportación de carnes y cereales se ha reducido frenéticamente y el país debe iniciar un acelerado proceso de industrialización, provocando la desintegración de las colonias. La muerte del ‘pare’ o la ‘mare’, factor todavía de cohesión, favorece la diáspora y la tierra conquistada con tanto esfuerzo es subdividida y malvendida por los jóvenes.

Adiós, adiós, Ludovica refleja ese momento de cambio en los campos santafesinos y su protagonista se convierte en el arquetipo femenino de una tierra generosa y una época de promisión rural, ida para siempre tras los progresos que proclama el nuevo orden industrial. Ludovica, recluida en su cama-tronocarromato de dorado bronce comanda aún la vida económica y cotidiana de la familia. Nada se realiza sin su supervisión o permiso y las cinco nueras funcionan como un coro griego siempre presto a ejecutar sus órdenes. A través de los parlamentos vamos tomando conciencia de la fuerza de mando de esta octogenaria que todavía rige con mano férrea y decide lo que se debe cocinar diariamente, cómo conservar lo que sobra, los trabajos y economía de su tierra así como la cantidad de jabón que se debe usar para lavar, qué día de la semana se debe lavar y si sus nietos adolescentes, pueden o no, participar del habitual baile comunal de los sábados.

Al iluminarse la escena, mientras hacen los quehaceres, las nueras cantan la *Pregbiera di ragazza di quattordici anni* que condensa la historia personal de la protagonista, mientras una Vica niña también canta, mientras acuna a su muñeca soñando con un buen marido que le regale una cama con sábanas de lino y un acolchado de plumas.

Pelegrin che andé a San Giaco, o preghé cul sant per mi!
o preghé-lo di bun core, che mi daga un bün mari.
Ch'a m'lo daga d'quindes ani, che quatordes j'ai gia mi.
Ch'a mi prunta na cambreta e'nt al mes ün bel letin;
e d'ün materass de piüma, y linsöi di tēila d'lin;
na cuverta di verdüra, tutta pienha di chichín!
E trament che m'viro e volto, y chichín farán din din (12).

Un inteligente juego lumínico permite trabajar los planos temporales y los diferentes espacios escénicos, alternando las escenas: 1) la infancia en Cúneo, Piemonte, y el pedido de matrimonio cuando todavía es una niña de trece años que canta nanas a su muñeca y ruega que el prometido no regrese de América para llevarla lejos; 2) el viaje en barco, sus terrores por el futuro desconocido, conjurado en la muñeca que acuna en brazos, prontamente sustituida ni bien llegados a Corda, por el primer hijo; 3) el duelo de Bernardo con un criollo que codicia su mujer, en el primer baile al que concurren; 4) la fotografía familiar pocos días antes de morir Bernardo, donde quedará impresa la memoria familiar y su temprana viudez de 29 años, y 5) el presente de añoranza y el esfuerzo por mantener la cohesión de un universo que ya manifiesta los primeros síntomas de disgregación.

La utilización de un ciclorama para jugar escenas que pertenecen a distintos planos temporales produce un efecto de realismo mágico. Así la proyección de la fotografía de la familia se entrama con la inclusión de personajes vivos: Bernardo y el fotógrafo, mientras la cama de bronce se desplaza. Realidad y ficción, presente y pasado se funden como los pensamientos y recuerdos en la mente de la anciana. Mientras Ludovica espera mansamente la muerte que llegará con el crepúsculo, los demás esperan que se muera para cambiar de rumbo. La llegada de Ismael y Pedro, los mercachifles, abre un paréntesis de júbilo. Pero la expectativa y frenesí que genera en los jóvenes, se opone a la escena intimista entre Ludovica e Ismael, quien insta a la anciana a recordar su historia. Ismael: «...A ver, ¿cuál es la historia? me gustaría escucharla de nuevo...». Ludovica: «Era una nena que todavía jugaba con las muñecas y un día le dijeron que se tenía que casar con un hombre grande para venirse a América [...]». El esfuerzo del relato hace perder a la anciana las pocas fuerzas, y ruega: «...Ismael, no puedo más. Usté ya sabe por qué... el corazón ya casi no golpea en el pecho... Dígale a Bernardín que le termine la historia y que se la siga contando a sus hijos, y a los hijos de sus hijos [...]» (65).

El pañuelo de seda italiano (único tesoro conservado por Ludovica) y su bastón (de mando), se deslizan de la mano de la muerta para retumbar quejumbrosamente en el piso. La escena queda congelada y una voz profunda termina el relato: hecha las particiones de la tierra los hijos que parten sufrirán penurias

y morirán enfermos o solos en la fría y despersonalizada urbe. Los pocos que se quedan, venden la tierra y se convierten en peones de otros, disgregando definitivamente lo que otrora fuera exitoso gracias al tenaz esfuerzo del matronazgo.

***Dis pa gnente* de Oscar Balbi⁷ (1996)⁸**

La importancia nuclear de la figura materna en el contexto inmigratorio aparece ya destacada a nivel paratextual en la dedicatoria inicial: «A la memoria de mi madre que tenía algo de cada una de las mujeres de esta historia» (Balbi 6). Y en el relato de la matriz composicional del texto:

Esta obra fue escrita juntando todas las historias que me contaron sobre la vida de los primeros pobladores piemonteses de San Jorge. A esas viejas vivencias que guardaba en mi mente, agregué datos que saqué entrevistando a gente relacionada directamente con la época y otros consultando una variada bibliografía⁹.

Es una historia de mujeres, de tabúes y de silencios construida a partir de la detección de formas idiosincráticas de la etnia piemontesa, la que si bien aportó valores positivos que aún hoy explican una forma de ser regional: luchador, fiero para el trabajo, profundo sentido de la unión familiar y valor de la palabra, los rasgos negativos de su carácter: parquedad, desconfianza, conservadurismo, pesimismo y excesivo gregarismo, fueron la causa de innumerables historias de tragedias familiares. Lo que en general se traduce en la necesidad de ocultar para proteger la unión familiar.

⁷ Oscar Balbi nació en San Jorge, Pcia. de Santa Fe e ingresó al teatro vocacional en 1977. En 1993 asumió la dirección del Centro de Teatro Independiente de Sastre y en 1999, contratado por la Municipalidad de San Jorge, el Taller municipal de Teatro para Niños y Adolescentes. Ha publicado su obra en dos volúmenes bajo el título *El teatro de la gente*.

⁸ Estreno: San Jorge (Provincia de Santa Fe), 1996. Texto dramático publicado posteriormente en Balbi, *El teatro de la gente*. La obra tuvo una masiva y entusiasta recepción en el San Jorge natal y en los numerosos centros culturales de la provincia donde fue montada. Así como una versión traducida al piemontés por la Familia Piemontesa de San Jorge y estrenada en la Regione Piemonte en el mismo año de su estreno.

⁹ Entrevista realizada por la autora del presente trabajo al autor en 1996. En el texto publicado aparecen enunciados los nombres de los informantes: «Margarita Cravero de Depetris, Ana Balbi de Volpi, Inés Depetris de Balbi, Margarita Pronello de Giovanini, María Monini de Trucco, Helio Ponso, Juana Depetris de Ponso, Blanca Balbi de Ronda, Pablo Nicolás Clemente Balbi. Todos ellos descendientes de inmigrantes (la mayoría piemonteses) que poblaron estas tierras a principios de siglo» (Balbi. *El teatro*: 8).

Los Benedetto, una familia llegada con los primeros grupos inmigratorios, no han sido bendecidos porque cargan con una culpa originaria, ocultada celosamente por la madre. El padre ha sido asesinado en casa de una amante por un marido celoso y ella ha fraguado una mentira de robo y de heroica resistencia para sobrevivir al deshonor y a la vergüenza, luego de haber quemado todas las pertenencias y con ellas el recuerdo del padre en la casa. En ese contexto de esforzada soledad por conducir el rumbo de la familia, una hija, María se destaca por su espíritu vivaz y negativa para acatar los mandatos maternos. Por ello se atreve a enamorarse de un peón que ha venido a trabajar durante la cosecha, quien, aunque italiano, es diferente y extraño porque atesora el recuerdo de un padre amoroso. La joven no podrá ser feliz porque durante una ausencia de Pedro se descubre su embarazo y la madre decide que debe ser celosamente ocultado. Inés, la cuñada estéril fingirá estar encinta y María deberá permanecer oculta en el sótano, mientras espera el regreso del enamorado. Pero una noche de tormenta, la joven muere de sobreparto. El retorno de Pedro, aumenta la angustia. Poco puede hacer ese hombre destruido ante la presencia de un hijo inesperado y la pérdida de la mujer amada. Al día siguiente desaparecerá para siempre, marchando al frente italiano de la Primera Guerra. Inés, la madre fingida, es la vocera del estallido final donde vomita las angustias calladas y repudia las desgracias provocadas por los condicionamientos de un 'matronazgo enfermo':

Inés: (*subiendo de tono*) No digas nada... no digas nada... no digas nada. Toda mi vida escuché esa maldita frase. Toda mi vida pensando en qué dirán los otros, que no se sepa esto, que no se sepa aquello... Quiero hablar, quiero gritar, me estoy ahogando en esta casa (*en voz alta*) ¡Vecinos de la región! (*se pasea*) Miren, acá está Inés, casada con el único hombre que conoció, destinada a la cocina, con el vientre seco y las ilusiones destruidas. En este momento renuncia a su sueño más amado, renuncia a ser la madre de esta criatura, porque no puede... (*el llanto la puede*) No puedo soportar el recuerdo de la verdadera madre que murió creyendo en el amor, en el amor que ninguno de nosotros fue capaz de darle (59-60).

El hilo conductor de la historia está a cargo del hijo menor, Santiago (Yaco), quien cumple el rol de coreuta narrativo. Al comenzar la obra está partiendo al servicio militar y la lejanía, dice, le otorga la perspectiva necesaria para valorar, a pesar de los tristes condicionamientos provocados en el universo femenino, las virtudes que sin embargo la matrona supo transmitir y garantizar: valor del trabajo, sentido del esfuerzo cotidiano, importancia de la educación y aprendizaje de la lengua:

[...] Al ver a tantos muchachos inferiores a mí en muchos aspectos, valoré la casa que tenía. La mayoría no sabe leer ni escribir, muchísimos nunca habían subido a

un tren y tenían un miedo bárbaro. Algunos nunca habían salido del campo. Otros hablaban en sus dialectos provocando la risa de sus jefes. Pero había uno que cuando le preguntaron el nombre de sus padres dijo: ‘el papa y la mama’ porque así los llamaban sin tener ni idea de los nombres que llevaban [...] (26).

El telón cae mientras el factor de cohesión cumplido por la madre se hace visible en el recuerdo de una escena, transfigurada en mito cultural: la de la familia *unita* que comparte feliz la comida alrededor de la mesa:

Yo nunca pude olvidar aquella época en que éramos felices, y se preparaba la mesa para todos en la sala de los Benedetto y me parece mentira que todo sea nada más que un recuerdo. (*Empieza la acción en el escenario con luces de colores*). Esta es la historia de nuestra familia, que hoy – no sé por qué – tenía ganas de contar. Ahora ustedes ya la saben, pero por favor, creo que será mejor que no digan nada (*Música de piano. Yaco se incorpora a la escena. Toda la familia prepara la mesa y se sientan a comer. Todos están felices, rien, hablan. Nadie está vestido de negro. Apagón lento*) (63).

¿*Quienáy?* de Raúl Kreig¹⁰ (2012)

Esta obra comparte con la anterior una marca autobiográfica en la dedicatoria a su Matrona: «A Lina, abuela-madre, que se fue pero sigue volviendo». Y la mención a un trabajo colectivo en el nombre de las actrices del Grupo de Teatro *Bernardo Kreig* de San Carlos Norte¹¹: Norma Bolla, Raquel Cocco, Analía Denis, Débora Piñero y Lucía Rey «quienes con su trabajo me permitieron hacer una primera escritura de este texto que se llamó *Basta que sea*» (1).

Esta es también una obra de mujeres que todavía comparten, como se informa en la primera acotación escénica, la vieja casa en «algún lugar perdido en medio del campo santafesino. Pampa Gringa. Interior de la habitación de una casa. Paredes peladas. Dos grandes puertas enfrentadas. Sin ventanas. Una

¹⁰ Raúl Kreig, actor, docente y dramaturgo santafesino. Dirige talleres de teatro en San Carlos donde nació y en la ciudad capital. Actuó en *La cantante calva*, *La casa de Bernarda Alba*, *Quién nos quita lo bailado?*, *La tragedia cómica*, *Edipo y yo* y actualmente en *El jardín de los cerezos*. Dirigió *La casamentera* y *El reñidero*. Recibió el Premio Especial del Jurado Fiesta Nacional del Teatro (1991) y el Premio Máscara, Santa Fe (2001). La obra *¿Quienáy?* fue premiada en el 6° Concurso Nacional de Teatro de Humor en Zapala, Neuquén y estrenada en 2012, por cinco elencos diferentes en Buenos Aires, Paraná, Formosa, Trenque Lauquen y Santa Fe.

¹¹ San Carlos es la tercera colonia fundada en Santa Fe en 1858. Primeramente habitada por saboyanos, estos quedan en San Carlos Norte, radicándose los piamonteses en San Carlos Centro y los franceses en San Carlos Sur. Pocos kilómetros separan una de otra siendo reconocida la de los italianos como la más progresista y rica.

única claraboya. Sólo cinco sillas y cinco mujeres: Choni, Chuchi, Chola, Chela y Chita» (Kreig 3). Misteriosos golpes en la puerta hacen desplegar un abanico de reacciones, acusaciones encontradas y recuerdos de una infancia feliz, perdida y añorada alrededor de la figura de la 'mare'. El padre no aparece mencionado ni una sola vez.

El tono de comedia predomina en los juegos lingüísticos de las hermanas que tratan de organizar una posible defensa ante 'ese' o 'eso' que acecha tras de la puerta y que repetidamente incita a la consabida pregunta *¿quiénáy?* (deformación usual en el habla de la zona particularizado además por la caída tonal final de la interrogación, a causa de la contaminación con el italiano aportado por la inmigración). Durante toda la obra se suceden diálogos disparatados al modo de los parlamentos absurdos de Beckett o Ionesco, exacerbados por la recurrencia a palabras, sobrenombres, vocativos y apellidos que llevan el sonido 'ch' (digrama grafémico que en español, acompañado de la 'e-i', corresponde al fonema fricativo postalveolar sordo y que se pronuncia como la 'ce/ci' italiana): Chicho, Chiquito, Cholito, Chiavarini, Chiarvetti, chueca, chavon, Charata, babacha, chancha, chucho, churro, etc.

La recuperación del habla contaminada de italianismos se hace visible en la recurrencia a la preposición *ma* como palabra inicial, con el sentido del adverbio español 'más' pero elidiéndose el sonido de la 's'. «Ma' qué se yo cómo hizo para atarle las pelotas!», «Ma' pero ésta está cada vez más destornillada!», «Ma' qué sé yo quién hay!». Y, en algún caso con la incorporación del verbo 'mirar' (*guardare*) como llamada de atención: «Ma' mirá que era churro...»¹².

La referencia a las costumbres familiares y sociales emergentes del sincretismo cultural justifica la recurrencia a las fiestas patronales y los distintos santos de cada colonia, en la discusión sobre el año de la muerte de la 'mare':

Chuchi: No fue para la fiesta del Sauce, Choni.

Chela: Tiene razón la Chuchi, Fue en noviembre que se murió la mare y la fiesta del sauce es en septiembre... Santa Ana.

Choni: San Jerónimo. Santa Ana es la patrona de Gessler.

Chola: ¿Santa Ana es la patrona de Gessler? ¿No era la madre de la Virgen?

Choni: ¡Ohhh... ma' que tiene ésta en la cabeza? ¡Es la madre de la Virgen y la patrona de Gessler! ¡Las dos cosas juntas, Chola, las dos cosas! (9).

La 'mare' es repetidamente recordada en su sabiduría para curar las enfermedades con prácticas caseras, saberes quizás trasplantados por las inmigrantes

¹² Según el autor, si bien lo relaciona directamente con sus recuerdos de la oralidad de la abuela, reconoce que es un rasgo distintivo del habla de muchos habitantes de la colonia donde nació y se crió.

de sus culturas de origen, como curar la insolación poniendo un vaso lleno de agua sobre la cabeza, o usar el agua bendita para curar el empacho, la diarrea, la ojeadura y el aceite tibio, tiernamente aplicado en el pecho de los niños afectados por el ‘consumo’. El canto protector, la invocación a la Virgen y a Santa Bárbara, las plegarias mientras se protegían bajo la sólida mesa del comedor durante las tormentas y los tornados. Y el sincretismo en la incorporación de un chorro de aceite de ricino en el mate, para curar la contispación. La soledad, el encierro y la nostalgia de la ‘mare’ potencian los recuerdos, como el de la ‘mesa larga del comedor llena de gente’ para la fiesta patronal, que todas colaboran en reconstruir: «Los nonos, las tías de San Agustín... los primos de la mare de Grutlig... Choni: ¡Qué bien llevaba el estandarte la mare! – Chita: Cuarenta años fue la presidenta de la Congregación de Santa Ana... una vida» (14).

En una entrevista que me brindara el autor, además de darme datos preciosos sobre el proceso creativo a base a improvisaciones por las cinco actrices originales, que luego él reescribió en forma de guión, reconoce el inconsciente homenaje que fue consolidándose en la figura de su abuela materna. Descendiente de piemonteses y de apellido Paschetta, Lina dejó en él una huella indeleble y por ello en la obra emergen sus modos de hablar, léxico y sonoridades contaminadas con el italiano. Pero es después de terminar el guión, dice, cuando tomó conciencia de la vivacidad de esta presencia. Y del modo cómo el encierro de la ficción se corresponde con prácticas, hoy día incomprensibles, que el Matronazgo (sobre todo piemontés) impuso en la educación femenina para protegerlas de los peligros del ‘afuera’, asociado a los tabúes sobre el deseo sexual y lo masculino.

Lina, que vivió hasta los 102 años abarcando el arco del s. XX, y que, tal como lo recuerda Kreig, no salía jamás de su casa por considerarlo de ‘mal gusto’ en la mujer, dejaba en manos del marido estos menesteres. Y mientras sancionaba con motes censuradores a las que se atrevían a circular ‘indecentemente’ por el espacio prohibido del ‘afuera’, se esforzaba por hacer de la casa un ámbito protector y gozosamente culinario. Imágenes de lo femenino y de lo materno que, más allá de la evolución cultural y de los cambios operados, sigue sin embargo impregnando las pulsiones y la memoria personal y colectiva, configurando una matriz cultural hoy viva y potente.

Si los individuos producimos colectivamente la realidad cotidiana a través de procesos de objetivación, institucionalización y legitimación de matrices que no son sólo constructos cognoscitivos persuasivos, cautivadores y seductores, sino también represivos, intimidantes y coercitivos (Mandoki 72), la múltiple configuración orgánica de la matriz del matronazgo gringo, pendula entre estos dos extremos. Extremos que activan con toda potencia un mundo experiencial,

corporal y afectivo todavía hoy significativo y visible en obras como ésta, donde confluyen la parodia, la ternura y la nostalgia, en el homenaje del autor, las vivencias de las actrices¹³ y el entusiasmo de los espectadores.

El terror ante el misterio de ese afuera desconocido que viene a golpear la puerta y exige el *¿Quiéná?*, muestra también su costado feliz cuando la puerta se abre y una luz azul invade el escenario. Del afuera, de las dulzuras de un pasado consolatorio, o de las fibras íntimas de un presente emocionado, emerge la voz de la Madre en la voz de una mujer que canturrea en piemontés una canción de cuna. Como la que la 'mare' les/nos cantó cuando niñas. Las hermanas emocionadas (y el público con ellas), se van acercando a la puerta, mientras lentamente se va apagando la luz.

Bibliografía citada

- Balbi, Lermo Rafael. *Continuidad de la gracia*. Santa Fe: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe. 1995.
- . *Adiós, adiós, Ludovica*. Santa Fe: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe. 1985.
- Balbi, Oscar. *El teatro de la gente*. I-II. Santa Fe: UNL - Centro de Publicaciones. 2002 y 2003.
- Butti, Enrique. *Balbi, el narrador*. Entrevista de Enrique Butti para el Suplemento *La comarca y el mundo*, El Litoral, Santa Fe, 31 de octubre de 1983.
- Crolla, Adriana. "Viajes de 'indentidad/es es-trábicas' en la memoria escrituraria italo-argentina". Silvana Serafin (ed.). *Ecoss italianos en Argentina. Emigraciones reales e intelectuales*. Pasian di Prato: Campanotto. 2009: 21-36.
- Gregorio Gil, Carmen. *Migración femenina. Su impacto en las relaciones de género*. Madrid: Narcea. 1998.
- Kreig, Raúl. *¿Quiéná?* (mimeo) inédito, 2012.
- Mandoki, Katia. *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica 2*. México: Siglo XXI. 2006.
- Sánchez, Florencio. *La gringa*, Rosario: Ameghino. 1999.

¹³ La obra se estrenó en Santa Fe a mediados de 2012 y con enorme profesionalismo, grandes actrices supieron dar el tono y la cadencia justa a cada uno de los personajes femeninos: Marta Defeis (La Choni), Luchi Gaido (La Chola), Mariana Mathier (La Chela), Martha Ottolina (La Chita) y Susana Schwartz (La Chuchi). La ajustada dirección estuvo a cargo de Luchi Gaido y Vanina Monasterollo y la supervisión de la puesta en escena por Edgardo Dib. Profesionales todos que prestigan el teatro santafesino actual.

