1

MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No 2)

National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

**El neogrotesco en la obra dramática
de cuatro autores argentinos de la Generación de 1954**

by

Paúl Fortis, B.A. Hons.

A thesis submitted to
the Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfilment of
the requirements for the degree of
Master of Arts

Spanish Department

Carleton University

Ottawa, Ontario

October 1, 1990

© copyright

1990, Paúl Fortis

National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-68880-7

Canada

The undersigned recommend to the Faculty of Graduate Studies
and Research acceptance of the thesis

El neogrotesco en la obra dramática
de cuatro autores argentinos de la Generación de 1954
submitted by Paúl Fortis, B.A. Hons.
in partial fulfilment of the requirements for
the degree of Master of Arts

Thesis Supervisor

Chair, Spanish Department

Carleton University

December 4, 1990

Abstract

This thesis is a study of the "neogrotesque" works of four Argentinean dramatists of the Generation of 1954. The study is divided into two parts: in the first, the concept of the "grotesque" is defined, and the historical, artistic antecedents of the Argentinean "neogrotesque" theatre are examined; in the second, plays of Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Roberto Cossa and Eduardo Pavlovsky are analyzed. The study demonstrates that the defining characteristic of the grotesque, that is, the presence of conflictive, heterogeneous elements in the same artistic corpus, appears in the Argentinean *grotesco criollo* theatre of the 1920's and 30's and reappears, although with textual and stylistic differences, in the works of the above mentioned dramatists, from the late 50's to the present. The thesis concludes by demonstrating that the characteristic elements of the grotesque, as well as the reaction of the observer, that of repugnance and rejection, are constants which are clearly demonstrable in the Argentinean neogrotesque theatre.

Agradecimientos

Agradezco a todo el personal del Departamento de Español de la Universidad de Carleton. a todos mis profesores. en especial a Peter J. Roster por haber aceptado dirigir mi tesis. a mi querido maestro. don José Jurado por haberme alentado en mi vida estudiantil, a mis profesores, los distinguidos señores Marsden, Jackson. Loriggio. Larson y Veas, por haberme enseñado a moderar mi retoricismo, a mi compañera Debra, por el amor que compartimos, a mi hermana, Enid Valerie, por enseñarme que racionalidad, sangre, color y raza no deben ser barreras para hermanar a los pueblos.

A todos, gracias. Los amo al alma.

Índice

Primera Parte

Introducción	1
Los antecedentes del neogrotesco argentino	
1.1 Los orígenes de lo grotesco	8
1.2 El sainete criollo	18
1.3 El sainete y el grotesco criollo	24
1.4 El grotesco italiano y el grotesco criollo	30
1.5 Armando Discépolo (1887-1972)	31
1.5.1 <u>Mateo</u> (1923)	34
1.5.2 <u>Stéfano</u> (1927)	43
1.5.3 <u>Cremona</u> (1932)	53
1.5.4 Resumen-Discépolo	60

Segunda Parte

El neogrotesco de Dragún, Gambaro, Cossa y Pavlovsky

2.1 El neogrotesco	64
2.2 Osvaldo Dragún (1929-)	66
2.2.1 <u>Historias para ser contadas</u> (1956)	67
2.2.2 <u>Al violador</u> (1981)	80
2.2.3 <u>Hoy se comen al flaco</u> (1981)	86
2.2.4 Resumen-Dragún	92
2.3 Griselda Gambaro (1928-)	93
2.3.1 <u>Los siameses</u> (1967)	94
2.3.2 <u>El campo</u> (1968)	98
2.3.3 Resumen-Gambaro	108
2.4 Roberto Cossa (1933-)	112
2.4.1 <u>La pata de la sofa</u> (1967)	112
2.4.2 <u>La nona</u> (1977)	121
2.4.3 Resumen-Cossa	130
2.5 Eduardo Pavlovsky (1934-)	132
2.5.1 <u>Telarañas</u> (1976)	132
2.5.2 <u>Cámara lenta</u> (1978)	141
2.5.3 Resumen-Pavlovsky	146

Conclusión	149
-------------------	------------

Notas de la Primera Parte	157
----------------------------------	------------

Notas de la Segunda Parte	161
----------------------------------	------------

Bibliografía general	163
-----------------------------	------------

Bibliografía de obras teatrales analizadas	173
---	------------

**El neogrotesco en la obra dramática
de cuatro autores argentinos de la Generación de 1954**

Introducción

El propósito de este estudio es analizar el "neogrotesco" en la dramaturgia de cuatro autores argentinos de la Generación de 1954. Pero, antes que nada, juzgamos esencial (1) fijar una definición y conceptualización de la palabra "grotesco", (2) estudiar los orígenes de lo grotesco en el arte occidental en general, (3) examinar el contexto histórico argentino de finales del siglo XIX y de principios del siglo XX, que llevó la dramaturgia al "sainete criollo" y al "grotesco criollo", y (4) analizar tres piezas del "grotesco criollo" argentino que fue el precursor más inmediato e importante para el fenómeno teatral que se denomina "neogrotesco" y que florece entre los dramaturgos argentinos de la Generación de 1954.

Así que dividimos este estudio en dos partes: la Primera Parte, "Los antecedentes del neogrotesco argentino"; y la Segunda Parte, "El neogrotesco de Dragún, Gambaro, Cossa y Pavlovsky". Como objeto de estudio para el desarrollo de este proyecto se enfocarán, en la Primera Parte, tres obras del grotesco criollo del reconocido maestro del género, Armando Discépolo: Mateo (1923), Stéfano (1927) y Cremona (1932). En la Segunda Parte, para el estudio del neogrotesco, se analizarán nueve obras de cuatro autores seleccionados de la Generación argentina del '54: Osvaldo Dragún (n. 1929),

Griselda Gambaro (n. 1928), Roberto Cossa (n. 1933) y Eduardo Pavlovsky (n. 1934). Las obras que se analizarán son las siguientes. Osvaldo Dragún: Historias para ser contadas (1956), Al violador (1981) y Hoy se comen al flaco (1981); Griselda Gambaro: Los siameses (1967) y El campo (1968); Roberto Cossa: La pata de la sota (1967) y La nona (1977); y finalmente, Eduardo Pavlovsky: Telarañas (1976) y Cámara lenta (1978).¹ De esta manera, tendremos ejemplos que representan las cuatro décadas a partir de la del '50.

El término "Generación del '54" lo usamos basándonos en Juan José Arrom: Esquema generacional de las letras hispano-americanas (1973), puesto que la aplicación del método engloba a los cuatro autores y porque la mayoría de las obras de dichos autores han sido producidas en el período de gestación histórica más importante de dicha generación, es decir, desde 1954 a 1983.

Si bien en un primer plano aparente, se podría fundamentar la importancia del tema que hemos seleccionado para nuestro estudio en el hecho de que muchas obras de nuestros autores han sido llevadas a la escena en varios países americanos y europeos, pensamos que hay razones de más peso. En primer lugar, la crítica señala al neogrotesco como una de las tendencias dramáticas vigentes en la dramaturgia argentina desde la década del '70.² A nuestro juicio, la reaparición del grotesco ocurre antes, por lo menos en la década del '50, y específicamente en Historias para ser

contadas (1956) de Osvaldo Dragún. En segundo lugar, y por otra parte, nos basamos en las declaraciones de los mismos autores de la Generación del '54 quienes también destacan la importancia de los elementos grotescos en su obra, tanto como la importancia e influencia de Armando Discépolo. Uno de los primeros entre ellos, es Osvaldo Dragún, quien en una entrevista en 1979, declaró:

Claro, a mí la influencia del grotesco me parece fundamental. Entiendo lo grotesco como lo deforme, y lo grotesco en el teatro, como lo deforme de una sociedad. [. . .] Yo insisto mucho sobre este concepto porque me parece la influencia más importante sobre todo el teatro latinoamericano y especialmente sobre el teatro argentino.³

Al respecto, Griselda Gambaro declara "y lo grotesco sí, pienso que es una constante [en mi obra]. Más acentuada esta constante en algunas piezas, menos en otras"⁴, lo cual apoya nuestro punto de vista sobre las influencias del grotesco criollo en los autores que forman parte de lo que consideramos el neogrotesco.

Lo grotesco, siguiendo a Philip Thomson, se ha definido como "el choque irresuelto de contrarios en acción y reacción [o como] lo ambivalentemente anormal"⁵. Wolfgang Kayser lo define como "el mundo distanciado"⁶. Ricardo Halac, refiriéndose al tema, expresa: "Si realismo es la selección de datos significativos de la realidad, grotesco es la

exacerbación de esos datos hasta la exasperación"⁷. Estas definiciones, con la excepción de la de Halac que es posterior a la obra de Claudia Kaiser-Lenoir, son recogidas en sus puntos esenciales por ella y aplicadas por ella en su estudio sobre el grotesco criollo en el teatro argentino durante el período de 1923 a 1934. Es un estudio que comparte también muchos puntos con el de David Viñas, el cual aparece ocho años antes del de Kaiser-Lenoir y en el cual revaloriza y reivindica la obra de Discépolo y al mismo tiempo liga el fenómeno teatral a las circunstancias socio-políticas del país. Viñas considera el grotesco criollo como

[. . .] la interiorización del sainete. O, si se prefiere, es la forma superior del contenido de una forma inferior que, en este caso, representa el sainete.⁸

En la Argentina, la inmigración europea durante las dos últimas décadas del siglo pasado y las tres primeras del presente, especialmente hispana e italiana, ante el llamado de los dirigentes argentinos a poblar la nación, compartía un mismo sentimiento: la idea de la buena vida en un país de oportunidades donde los ríos eran de leche, las piedras de queso y las aguas de plata--un inmenso panal de miel. Esta idea de bienestar y amplias oportunidades fue la resultante de la propaganda oficial argentina en Europa durante los finales del siglo pasado y principios del presente.⁹ Pero el sueño se convirtió en una mascarada que tocó a las puertas de

la mayoría de inmigrantes: Argentina no era la tierra de promisión prometida por los dirigentes que llamaban a poblar la gran pampa del sur, ya que, muy a pesar de su vasta riqueza natural, no disponía de la infraestructura socio-económica para albergar y dar trabajo a la gran cantidad de inmigrantes que, en la gran mayoría, se quedaron en el hacinamiento de Buenos Aires.¹⁰

Durante el devenir de estos acontecimientos sociales, el sainete criollo, heredero del género chico español, comenzó a representarse pero sin pasar de la comicidad costumbrista ni atacar las causales de la misma. Es decir que era una forma teatral más bien superficial y liviana que dependía de una fórmula y que no profundizaba en la realidad de los personajes que representaba. Armando Discépolo, quien se inició escribiendo y representando sainetes, crea el grotesco criollo en 1923 cuando escribe Mateo y lo lleva a la cúspide con Stéfano (1927) y Relojero (1934)¹¹. El grotesco criollo aparece como "la forma problematizada del sainete"¹²; es decir, si éste queda en la mera comicidad, aquél lleva el propósito de señalar los polos opuestos, cómico-triste, risallanto, esperanza-desconsuelo, triunfo-fracaso, señalando por medio de estos binomios la situación del individuo en el medio social.

Así, por una parte el grotesco criollo se ve como una forma argentinizada del sainete español, y por otra parte se ve influenciado por lo grotesco universal, en especial por el

grotesco italiano, del cual conserva características estilísticas teatrales y temáticas, tales como la dicotomía máscara-rostro, risa-llanto, triunfo-fracaso, las cuales recogen las experiencias individuales de todo un grupo social. Dichas dicotomías fácilmente pueden deducirse de las obras italianas La máscara y el rostro de Luigi Chiarelli, escrita en 1914 y estrenada en 1916, e Il berretto a sonaglia (El gorro y los cascabeles) de Luigi Pirandello, escrita en 1917.¹³ Aunque estas contradicciones aparecen en el grotesco criollo, se diferencian en que, en el último, no son las infidelidades matrimoniales de la pequeña burguesía, sino el fracaso de los inmigrantes que es el tema central del drama. De esta manera, este fracaso se convierte en el tema de impotencia social de los protagonistas desenmascarados del grotesco criollo.

El grotesco criollo experimenta un período de decadencia entre 1934 y 1954, desde Relojero (1934), pero su influencia reaparece a partir de las Historias . . . de Osvaldo Dragún en lo que llamamos el "neogrotesco". Quisiéramos aclarar que no sugerimos que el grotesco criollo sea una simple transposición del grotesco italiano, ni que el neogrotesco sea una copia exacta del grotesco criollo, ya que ambos obedecen a circunstancias históricas, políticas y sociales diferentes.

La dramaturgia ha logrado enfocar las circunstancias de los diferentes momentos históricos que en ella se describen. Armando Discépolo, por ejemplo, enfocó dicho momento enfatizando en su obra el fracaso de los inmigrantes, la

destrucción de sus sueños y esperanzas, mientras que los dramaturgos del neogrotesco, descendientes de esos primeros inmigrantes, enfrentan y trasladan a su obra otra realidad: la impotencia del individuo frente a un sistema social impuesto por una clase poseedora, la cual encajona al ser humano en un muladar social en el cual se lucha como soldado que sabe que al final del combate será el seguro perdedor. Los inmigrantes tuvieron la opción de discernir antes de embarcarse; los personajes del neogrotesco tienen nada más que la opción de luchar a sabiendas de su derrota.

Basándonos entonces en las definiciones básicas de lo grotesco de Philip Thomson y Wolfgang Kayser, en las aplicaciones al grotesco criollo de David Viñas y Claudia Kaiser-Lenoir, analizaremos las tres obras de Discépolo y las nueve obras de nuestros cuatro dramaturgos de la Generación del '54 para señalar la reaparición a partir de la década del '50 de una variante del grotesco criollo, el neogrotesco, cuyos rasgos distintivos son: la lucha de contrarios entre máscara y rostro, triunfo y fracaso, risa y llanto, y finalmente precisaremos estos rasgos distintivos en cada obra analizada.

Los antecedentes del neogrotesco argentino

1.1 Los orígenes de lo grotesco

En términos generales, "grotesco", como término aplicado al arte y a la literatura, no es nada nuevo. Durante el período del renacimiento se comenzó a estudiar más que todo en la pintura usada como arte ornamental o decorativo. Aunque para muchos la pintura grotesca era algo extraño y de mal sabor estético, para otros representaba una forma muy distintiva y original de concebir la realidad, mediante el uso de polos opuestos o incompatibles, contrarios cuya única similitud era ocupar un punto en el espacio en un momento determinado. España, por ejemplo, durante el Siglo de Oro, llevó lo grotesco a la literatura, siendo La Fábula de Polifemo y Galatea ejemplo de dichos contrarios. También encontramos lo grotesco en la poesía de Quevedo y en la pintura de Velázquez. Así que el término como tal ha recibido diferentes acepciones semánticas, primero usado para designar determinadas formas de pintura ornamental para pasar más tarde a ser usado en contexto literario por Rabelais y Montaigne en el siglo XVI.

Como estilo artístico, el término no ha dejado de presentar problemas en su definición. Wolfgang Kayser lo define como un concepto estilístico fundamental, comprendiendo tres planos: proceso creador, la obra en sí, y la percepción de la misma.¹⁴ Dichos planos pueden abstraerse al analizar la cita de Vasari sobre el discurso de Vitruvio, mencionado por

Kayser quien sobre la arquitectura expresa:

Pues ahora se prefiere pintar en las paredes monstruos en vez de reproducciones claras del mundo de los objetos. En vez de columnas se pintan tallos acanalados con hojas encrespadas y volutas, en vez de tímpanos y ornamentos y también candelabros que llevan edículos pintados. En los tímpanos de éstos crecen flores delicadas que se enroscan en unas raíces y se desenroscan a partir de ellas y sobre las cuales están colocadas unas estatuitas carentes de todo sentido. Finalmente los tallitos sirven de apoyo para nada menos que unas medias figuras, algunas con cabeza de hombre, otras con cabeza de animal. Pero semejantes disparates no existen, no existirán nunca ni existieron jamás, pues ¿cómo sería posible en la realidad, que tallo llevara un techo o un candelabro fuera adornado con un tímpano o que un zarcillo muy delicado y débil soportara el peso de una figura sentada sobre él y cómo podrían crecer raíces y zarcillos en unos seres que son mitad flor, mitad figura humana?¹⁵

Por medio de esta cita observamos las dicotomías que siguen como constantes en sus diversas definiciones: por una parte la fusión en las obras de elementos que el sujeto no artístico jamás pondría juntos, y por otra parte, el disgusto que causa al público precisamente por lo extraño de los elementos contrarios que se juntan.

Lo grotesco al ser descubierto no sólo llamó la atención de la crítica sino que también causó que grandes pinceles del renacimiento tomaran como empresa la continuidad de dicho estilo. Así, en 1502, apunta Kayser, el cardenal Todeschini Piccolemini comisionó al pintor Pinturicchio para decorar el cielo raso de la librería de la Catedral de Siena y más tarde en 1515 Raphael Sanzio decoró con grotescos ornamentales las Logias Papales.¹⁶

Lo grotesco como estilo artístico se extendió a otros países europeos. En la pintura española se manifiesta con Goya y Velázquez, en la música con Ravel; y en la literatura Montaigne denomina a sus propios ensayos "cuerpos grotescos y monstruosos"¹⁷. Así podemos observar características grotescas en Don Quijote de Cervantes Saavedra y en la poesía de Góngora y Quevedo. Sin embargo, las definiciones que del término se han dado han ido de acuerdo con el tiempo y la crítica de tal forma que, en la mayoría de los estudios en los cuales se trata de definir dicho estilo artístico, siempre nos encontramos con choques entre uno u otro criterio: unos por limitar demasiado el término, otros por extenderse desenfrenadamente. Para nosotros es importante señalar los cambios que el término ha experimentado desde su aparición hasta el momento actual, pero es aun más importante señalar que, en su aplicación artística, lo grotesco ha conservado históricamente sus elementos originales: (1) elementos aparentemente heterogéneos en la representación artística, y

(2) la reacción de repugnancia o rechazo que crean en el que la observa.

Estudiando la evolución de lo grotesco, partimos del descubrimiento y las características que Vitruvio señala como arte ornamental. Seguidamente está la periodización ordenada por Kayser: Siglo XVI, con la pintura de Jerónimo Bosco y Pieter Brugel, los finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX con el movimiento *Sturm und Drang*, el romanticismo, y lo grotesco contemporáneo. En el siglo XVI aparecen las pinturas de Velázquez, Bosco y Brugel cuyos contenidos plásticos son tan grotescos como los señalados por Vitruvio, así el movimiento *Sturm und Drang* lo grotesco encierra las categorías de comicidad, sátira y caricatura para que después Victor Hugo en el "Prefacio a Cromwell" considere a lo grotesco como "un polo de tensión cuyo opuesto es lo sublime".¹⁸ Además, Victor Hugo considera que a lo cómico, ridículo y bufón hay que agregar lo deforme y horrible.¹⁹ De esta forma, al oponer lo grotesco a lo sublime, Victor Hugo está elevando el término a una categoría estética, ya que lo sublime ha sido siempre una categoría estética aceptada como tal por la historia del arte desde tiempos muy remotos.

En los aspectos dramáticos, que es lo que más concierne a nuestro estudio, se considera a la *Commedia dell'Arte* como la predecesora del teatro grotesco. En la *Commedia dell'Arte*, la obra en sí se considera un mundo diferente fuera de las leyes que rigen el mundo objetivo, ofreciendo el conflicto

entre las categorías del ser y la apariencia, o sea el rostro y la máscara. La máscara servía, como lo explica Kaiser-Lenoir,

[. . .] desde tiempos inmemoriales como medio de fusionar elementos contradictorios. Por medio de ella, el hombre se convierte en algo antinatural, ingresa en las regiones donde se funden los límites que dividen y ordenan las diferentes categorías y los diferentes estratos. Por eso ha tenido siempre algo abismal y monstruoso. Abismal es también aquel nivel donde los seres se tornan marionetas y las marionetas se convierten en hombres.²⁰

Todas las teorías desde las renacentistas hasta las de la actualidad están de acuerdo en señalar los polos de oposición existentes en lo grotesco. Nosotros consideramos, como lo demostraremos en nuestro estudio, que estos polos de oposición--lucha irresuelta de contrarios en acción y reacción, mundo distanciado--se dan en todas las obras del grotesco criollo y del neogrotesco que estudiaremos en el desarrollo del presente estudio.

Por un lado, el mundo distanciado señalado por Kayser se da en el plano intrínseco de las obras, o sea que el mundo del personaje grotesco en el caso del teatro no es compatible con el mundo físico o con el establishment social. Para nosotros como lectores, como para el espectador del renacimiento, nos parece extraña la forma de disposición de elementos del grotesco ornamental renacentista, pero para el artista su obra

es una estructura con leyes propias las cuales permiten que lo horroroso, oscuro, fantasmal, cómico y bufón sean una realidad artística íntima independiente de las leyes que rigen el mundo físico. Por otro lado, con respecto a la definición de Thomsom, llegamos a lo mismo por un diferente camino: los contrarios chocan en la estructura de la obra grotesca causando nuestra reacción en el plano psicológico. Con respecto a la definición de Thomson, Kaiser-Lenoir explica:

Es precisamente este carácter de lo irresoluto lo que da al grotesco su naturaleza especial, y al mismo tiempo lo distingue de otros estilos que también conllevan en sí ese enfrentamiento de lo incompatible. La ironía, la paradoja y el chiste también contienen un cierto grado de conflicto, de yuxtaposición, de opuestos y de incongruencias, pero en todos ellos el desenlace implica una solución o salida hacia uno u otro polo.²¹

Nosotros consideramos acertadas las definiciones de Thomsom y Kayser, en cuanto que señalan ciertos elementos constantes: (1) el choque irresuelto de contrarios, (2) el distanciamiento de mundos entre el individuo y la sociedad y (3) la reacción de rechazo y repugnancia por parte del lector-espectador, lo que nos autoriza para establecer dichas características como una particularidad del teatro grotesco y para señalar aquéllas en que se da una salida hacia un polo común como no pertenecientes al estilo grotesco.

Lo grotesco se cultiva también en el siglo XIX y principios del XX. En 1895 se publican Eruhlings Erwachen (El despertar de la primavera de Wedekind y la obra de W. Busch, Eduards Traum. Con esos trabajos, explica Kayser, se entra al reino del grotesco.²² En el drama de Wedekind aparecen animales: leones, insectos, tigres, osos, monos, culebras, camellos, que sirven como base de la estilización. En el prólogo a Erdgeist (El espíritu de la tierra), Wedekind expresa:

The true beast, the wild and beautiful beast

That, my ladies, can be seen only in my show.²³

El actor que actúa en el drama como el domador del león, después de entrar todos los animales, caracteriza a la culebra de la siguiente forma:

It was created to cause harm

To allure, seduce, and poison--

To kill one imperceptibly.²⁴

Estas características que Wedekind da a sus animales penetran, de acuerdo a Kayser, en el disfraz del ser humano, señalando su ser real u originalidad de tal forma que, aunque son humanos disfrazados, la audiencia olvida por momentos ese factor.²⁵

En el siglo XX, el teatro grotesco alcanza lugares cimeros por medio de un grupo de dramaturgos italianos conocidos como *Il teatro del grottesco*; entre los principales representantes del grupo tenemos: Luigi Chiarelli, Luigi

Antonelli, Giorgio Cavacchioli, Enrico Nicodemi, Fausto María Martini, Rosso di San Secondo y Luigi Pirandello. "La maschera e il bolto" (La máscara y el rostro) de Luigi Chiarelli (1916) inicia este ciclo de teatro grotesco cuya fecundidad abarca de 1916 a 1925. El espíritu que mueve a este grupo fue definido por Adriano Tilgher en su Estudio sobre el teatro contemporáneo como

[. . .] the absolute conviction that everything is vain and hollow, and that man is only a puppet in the hand of fate. Man's pains and pleasures as well as his deeds are unsubstantial dreams in a world of ominous darkness that is ruled by blind fortune.²⁶

Uno de los dramas más importantes de este ciclo es "La maschera e il bolto" de Luigi Chiarelli, en el que podemos analizar la personalidad dividida del ser humano: lo que en realidad se es y lo que se aparenta ser por imposiciones sociales. Nosotros consideramos que el choque de estos contrarios no tiene ninguna solución en lo grotesco, debido a que las normas establecidas por la sociedad no son compatibles con el ser profundo del individuo; y por otro lado, ninguna solución podemos alcanzar si hacemos chocar la realidad con la irrealidad.

La fábula de la obra de Chiarelli es la siguiente: un esposo que sostiene que el esposo debe matar a la esposa adúltera se ve obligado a poner en práctica su teoría. Ama profundamente a su esposa, pero la máscara lo obliga a actuar.

Trata de combinar máscara y rostro y presenta ante la sociedad un falso testimonio, o sea, que ha matado a su esposa. El jurado lo absuelve, debido no sólo a las habilidades abogadiles de su defensor, sino a la creencia de la sociedad en el mito de la fidelidad y honradez y el derecho del hombre. La máscara se le cae cuando la esposa aparece sana y salva ya que su pretendido cadáver pertenece a otra persona. Nosotros encontramos en esta obra las características del teatro grotesco expuestas en claridad. No es imposible que uno de los esposos termine con la vida del otro por infidelidad; pero como se nos muestra, la obra como un planteado fingimiento, una máscara consciente, va más allá de lo cómico en cuanto que, si la esposa no hubiera aparecido, la norma social hubiera seguido vigente. Pero el hecho de que, cuando la esposa aparece, el esposo no procede a exterminarla sino que se va con ella, nos dice que no existe odio entre ellos. El hecho de que las esposas de otros se le ofrecen al fingido-dolido esposo es otra muestra de que la sociedad no vive de acuerdo ni con las reglas que ella misma ha establecido. Además, el hecho de que los esposos se alejan de la sociedad establece el quiebre entre el ser profundo y el ser social. Durante el juicio, se arma una algarabía para congratular al esposo, las esposas se ofrecen a él, jueces y jurados encabezan la procesión; pero esto, de acuerdo a Kayser, no es lo que constituye lo grotesco, sino la mezcla de incompatibles:

In real life, the most tragic scenes exist side by side with the wildest grotesques; and the leering of the most obscene masks is accompanied by the most painful sufferings.²⁷

El choque irresuelto de incompatibles lo podemos ver, de la siguiente manera:

1. El choque de la máscara y el rostro se evidencia en la situación del marido.
2. El abogado, representante de la ética-social, es el verdadero adúltero.
3. El marido se muestra incapaz de separar farsa y tragedia.

De acuerdo a Kayser, en nuestro tiempo es imposible separar máscara y rostro y aquéllos que lo hacen no son tolerados en la sociedad.

In the modern age it is the Self which is divided; and the unknown, the mask, has become part of the person. Those who succeed--like the couple in Chiarelli's play--in separating the two by taking off their masks and healing the split, are no longer tolerated in the world.²⁸

A ello se debe, consideramos, que los esposos se ven forzados a abandonar la sociedad y los mitos en que ésta se sostiene.

La producción de dramas grotescos no sólo se dio en Italia. España tuvo en Ramón del Valle Inclán a su máximo exponente, pero fueron los autores del grotesco italiano, en

especial Chiarelli y Pirandello quienes, con sus puestas, y con sus conferencias sobre el tema del teatro grotesco dictadas en Buenos Aires, los que más influyeron en el grotesco criollo argentino.

El grotesco criollo argentino conserva como constante de lo grotesco universal la inclusión de elementos heterogéneos en un mismo cuerpo artístico, y la reacción de repugnancia y rechazo de parte del observador. Del grotesco italiano conserva la máscara y el rostro, lo cómico-triste y el fracaso de sus personajes, desapareciendo el tema de la infidelidad matrimonial (con la excepción de Muñeca de Discépolo) como tema central en el grotesco criollo, sustituyéndolo por la lucha del individuo frente a la sociedad.

1.2

El sainete criollo

El sainete criollo argentino llegó por vía del sainete español cuya producción se traslada a través de Lope de Rueda, Cervantes, Calderón, Tirso, Ramón de la Cruz, Carlos Arniches y otros de menos importancia. En España, se consideró al sainete como una pieza cómica corta puesta en escena en los intervalos de una pieza mayor. Don Ramón de la Cruz fue, en el siglo XVIII, el máximo creador y representante de este estilo. Luis Ordaz, refiriéndose a la actividad creadora de don Ramón, expresa que,

[. . .] por ser un observador singular de la vida del pueblo y a la vez un pintor extraordinario, Ramón de la

Cruz creó sus sainetes con la fuerza y justeza de los aguafuertes y la gracia y espontaneidad bulliciosa de una fiesta popular.²⁹

Con don Ramón de la Cruz el término "sainete" se precisa literariamente. Leandro Fernández de Moratín, acierta:

Dedicándose particularmente a la composición de piezas en un acto llamadas sainetes, supo sustituir en ellas el desaliño y rudeza villanesca de nuestros antiguos entremeses, con la imitación exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo.³⁰

Los altibajos socio-económicos de España de finales del siglo XIX trajeron como resultado una baja producción dramática, tanto en su cantidad como en su calidad, lo cual fue una de las causas de la poca asistencia del público a las funciones teatrales. En Madrid, durante esa época se presentaban las obras en cafés-teatro y es ahí donde comienza a representarse el "género chico" que era una mezcla de lo mejor de la zarzuela y el sainete, siendo la primera una tradición de églogas, fiestas cantadas, comedias armónicas y piezas con música. El calificativo de "género chico" fue un peyorativo que se dio al sainete y la zarzuela, al cual también se le llamó teatro por horas. Juan Valera aclara al respecto:

No hay género chico ni grande; no hay más que género discreto y género tonto, de suerte que un sainete divertido y chistoso enriquece más el tesoro de la

literatura patria que dos o tres dramas y otras tantas tragedias que cansen y enojen, aunque tenga cada una de dichas producciones cinco actos, prólogo y epílogo y propendan a demostrar una tesis y encierren un caudal de profundos y filosóficos pensamientos.³¹

Por medio del género chico en el que se presentaban escenas sobre la vida del pueblo, el escenario orientaba y enseñaba al público, lo que algunos críticos vieron como negativo.

Ordaz menciona a

Cejador, quien sobre el caso expresa lo siguiente.

El teatro influía en las costumbres, tanto más, acaso, que las costumbres en el teatro. Los autores enseñaron chulaperías a los chulos, enseñaron a las chulapanas a taconear, a cantonearse, a terciarse el mantón más y mejor de lo que de unas a otras ellas mismas habían aprendido.³²

En Argentina, específicamente en Buenos Aires, el género chico entró en la última década del siglo XIX, continuándose con la tradición hispana de combinar sainete y zarzuela. En 1890, Mariano Ocampo estrenó De paso por aquí recibiendo una buena acogida popular. Seguidamente Nemesio Trejo estrenó La fiesta de don Marcos. Estas obras teatralizaban las circunstancias políticas por las que atravesaba Argentina durante la última década del siglo. Todas estas obras, si no usaban los mismos argumentos del género chico hispano, tenían la investidura o los rasgos del mismo. Kaiser-Lenoir,

estudiando las características del género chico criollo expresa:

Hay que reconocer sin embargo que muchas de las que fueron consideradas como características netamente criollas eran el resultado de equivalencias y traslaciones frente a lo peninsular. De ahí que el "chulo" de allá fuera nuestro "compadrito", las "verbenas", la "milonga" porteña, la "chalupa", la "mina" arrabalera, y así con la mayoría de los personajes hasta el momento en que se comienza a introducir en la escena a los personajes de la inmigración.³³

Sin embargo, cuando este estilo tomó auge y aceptación en el pueblo porteño, se fue enraizando en el alma nacional de tal forma que se fue alejando de lo puramente hispano y desarrolló sus características netamente criollas.

Como ejemplos de ellas, en primer lugar debemos señalar que las grandes masas inmigrantes que llegaron a la Argentina a finales del siglo arrastraron consigo sus propias costumbres proporcionando a los autores de ese momento diferentes estereotipos de personajes resultantes de la interacción de diferentes nacionalidades y culturas. En segundo lugar, están los lugares de reubicación de los extranjeros que no fueron otros que los conventillos y tugurios arrabaleros donde vivían las clases desposeídas argentinas. De estos factores resultaron los personajes del sainete criollo. Las contrariedades entre inmigrantes y criollos y el

enfrentamiento de culturas representada en las tablas trajo como resultado cierto grado de pérdida superficial del sainete hispano, sustituyéndola con determinada gravedad tragicómica, característica del sainete criollo. De aquellos conventillos y arrabales, de las diferentes costumbres y nacionalidades, de las necesidades y pasiones de unos y otros resultó el estereotipo dramático, argumento y escenario del sainete criollo. Alberto Vacarezza, mencionado por Ordaz, pone en la boca de Serpentina, personaje del sainete, La comparsa se despide, dichos elementos:

[u]n patio de conventillo
 un italiano encargao
 un yoyega retobao
 una percanta, un vivillo
 dos malévolos de cuchillo
 un chamullo, una pasión
 choque, celos, discusión
 desafío, puñalada
 aspamento, disparada
 auxilio, cana . . . ¡telón!³⁴

Lo anterior es lo que Serpentina respondía a las preguntas de otro personaje, un yanqui que personificaba el arte cinematográfico. Dicha respuesta no causó ninguna admiración o interés al yanqui, por lo cual el autor por medio de Serpentina, extiende los elementos y contenidos del sainete:

No se apure, don Míster,
que voy a mandarle el resto:
pues debajo de todo esto,
tan sencillo al parecer,
debe el sainete tener
rellenando su armazón
la humanidad, la emoción,
la alegría, los donaires
y el color de Buenos Aires
metido en el corazón.³⁵

Las dos citas son importantes en cuanto definen detalladamente la consistencia del sainete criollo. Los primeros diez versos nos dan cuenta de los elementos comunes: escenario, personajes y acciones, mientras que los restantes nos ofrecen los elementos humanos y distintivos del sainete criollo, ya que humanidad, emoción y alegría son antípodas de deshumanización; y por otro lado el color de Buenos Aires lo convierte en algo genuino y nacional.

En los aspectos lingüísticos, el sainete criollo se diferencia también del sainete peninsular en cuanto que el mismo enfrentamiento de culturas lingüísticas crea una jerga original--el lunfardo--que era una mezcla de neologismos, barbarismos y lenguaje de la gente con una baja cultura que no sólo enriqueció sino que vistió al sainete criollo con un traje original.

El sainete criollo duró las primeras tres décadas de este siglo, teniendo entre sus máximos representantes a Nemesio Trejo, Mariano Ocampo, Carlos Mauricio Pacheco, Ezequiel Soria, Enrique García Velloso, Roberto J. Payró, Gregorio de la Ferrère, Florencio Sánchez, Mauricio Vacarezza y Samuel Eichelbaum y a los autores del grotesco criollo quienes se iniciaron en el sainete llegando por esta vía al grotesco: Armando Discépolo, Enrique Santos Discépolo, Alberto Novión, Francisco Defilippis Novoa, Rafael Di Yorio y otros.

1.3 El sainete y el grotesco criollo

En nuestra introducción señalamos que el grotesco criollo es una forma profundizada y problematizada del sainete, pero hay que reconocer que las dos formas coexisten histórica y teatralmente, ya que aun los dramaturgos fluctúan entre los dos estilos. De hecho los mejores grotescos fueron escritos por autores que también escribieron sainetes. Por otra parte, existen características que los alejan profundamente, siendo, desde nuestro punto de vista, el cuestionamiento social de las normas establecidas y la pérdida de comunicación lingüística del grotesco criollo las principales de ellas. El sainete no va más allá del colorido costumbrismo, representando a solas la fachada superficial de la inmigración; y es más que nada una visión teatralizada de dicho hecho histórico. Sus argumentos tratan sobre el hambre y la puñalada. Ve el hambre de los desposeídos como algo natural, y no sólo ello, sino que

la celebra. Los chismes de los "tanos" y sus cotidianos pleitos de conventillo y arrabal son tan naturales que los autores del sainete cierran los ojos al problema socio-económico, superponiendo su afán de creación masiva al problema social. Es decir: allí están los tanos, las clases bajas en mezcolanza; divirtámonos con su dolor, sus tonterías, su falta de educación, sus deslices sociales, con su inocencia. Viene a ser así como un pequeño circo donde los personajes reconocen su persona y medio ambiente, un circo para las clases económicamente bien a expensas de los desposeídos; y está claro que florece no tanto debido a su alta calidad artística, sino porque no amenaza los intereses de la clase alta. Ahí están los soñadores inmigrantes como deshecho humano, pero ellos no lo saben, y si lo saben, armonizan con el sistema ético-social.

El grotesco criollo, al contrario, es un contra-ataque artístico al fracaso del proyecto liberal de la Argentina de finales del siglo pasado y comienzos del presente. No basta ya con celebrar la forma de vida de la barriada y conventillos. En cuanto la crisis socio-económica se va agudizando y sus efectos brotan como flores de desengaño y desgracia, los personajes del grotesco van interiorizando esa crisis. Los binomios propuestos por la sociedad: trabajo-dinero y trabajo-felicidad, se van convirtiendo en trabajo-no dinero, trabajo-no felicidad, y manifestándose en la forma más profunda como pérdida de comunicación entre los personajes

donde la vieja sintaxis algarabillosa del sainete fiestero-costumbrista se va transformando en un roto rosario de vocablos desordenados, y más, en escuálidas elucubraciones onomatopéicas como manifestación de la pérdida de humanidad y despotenciación de los personajes grotescos. Los diálogos alegres y pintorescos terminan con el sainete, para reaparecer en el grotesco criollo en forma de monólogos, soliloquios y delirios. La colectividad fabril se reduce al taller, y el escenario al aire libre tradicional, tanto del sainete hispano como del criollo, se traslada a la interioridad barroca, solitaria y oscura donde el pálido protagonista grotesco, como un Dios caído, debate, pero no resuelve su problema, volviéndose impotente ante la realidad, de tal forma que al final sólo enseña los dientes como vieja hiena herida. Es ante todo, la mueca de impotencia del personaje grotesco.

La función integradora que el lenguaje tenía en el sainete desaparece en el grotesco. En el primero, el lenguaje traba correspondencia con la realidad social; no la cuestiona. En el segundo, por el contrario, se rompe la coherencia entre semántica y sintaxis, entre el significante y el significado. Lo grotesco, aplicando las teorías lingüísticas modernas, viene a ser como una estructura superficial que ha perdido las huellas de la estructura profunda que la originó. Kaiser-Lenoir, refiriéndose al papel diferente que juega el lenguaje en el sainete y el grotesco criollo lo expresa así:

A los ojos del mundo se trataba de la "utópica tierra de promisión" en la que era posible la realización de todos los sueños. Tanto el sainete como el grotesco han hecho partir su lenguaje de esta concepción de la realidad histórico-social. El sainete lo hace validando estos principios en la acción y permitiendo que la retórica que corresponde a ellos se convierta en la medida del mundo dramático, sin que nada quiebre su coherencia. El grotesco criollo también se apoya en estos principios y en ese lenguaje, pero en la configuración dramática permite la inclusión de otras dimensiones que terminan por relativizar el valor absoluto tanto de esos principios como del lenguaje que los expresa.³⁶

El sainete como la teatralización de la inmigración y su interacción con los criollos en los conventillos y arrabales valida y celebra el estado social de las cosas; por ello es que mantiene la coherencia situacional al seguir al pie de la letra las normas ético-sociales dictadas por el establishment. El grotesco criollo, al contrario, es un teatro de ruptura que, aunque se apoye en los principios y el mismo lenguaje del sainete, rompe con la coherencia, ya que las normas sociales impuestas por el establishment no son de ninguna manera compatibles ni con la realidad íntima del personaje grotesco ni con la sociedad misma. Detrás de la utopía de la tierra de promisión del proyecto liberal argentino que sirvió de máscara viajera y propagandística se escondía el rostro mísero

de inmigrantes y criollos que vivían cotidianamente una realidad social diferente a la dibujada por el pincel oficial. Desde este punto de vista, el grotesco criollo es el texto artístico de un contexto histórico social: mientras el sainete representa a un mundo ordenado con un lenguaje que comunica su fin en el escenario al aire libre, el grotesco es el teatro de un mundo en desorden, un teatro de cuestionamiento donde la palabra oficial y el hecho histórico real no se corresponden, un mundo donde la codificación lingüística se rompe. Al escenario libre e iluminado al natural del sainete se le contrapone el interior oscuro del grotesco criollo, al personaje colorido y bullicioso saineteril, el personaje pálido, cabizbajo, decaído y ambiguo del grotesco. El protagonista grotesco no puede equilibrar su ser profundo con el ser social. Su existencia es un todo desordenado para cuya ordenación recurre a elementos ilógicos, ya que la lógica de la sociedad es incompatible con su lógica íntima. El personaje grotesco necesita de la máscara por medio de la cual subsiste al medio temporalmente. Son de cierta forma personajes ilusos; tienen la creencia de que su ser profundo va a encontrar compatibilidad con el ser social; pero una vez que las fuerzas externas actúan con todo su potencial destructor, el personaje se convierte en una marioneta desquebrajada y condenada al fracaso. Algunas veces, el personaje grotesco, consciente de su fracaso, usa la máscara, no para tratar de armonizar con el marco social, sino como una

forma de triunfo aparente ante las circunstancias. Es decir: "He fracasado. Voy a reírme de la vida, de la sociedad, aunque mi risa sea risa con llanto". Esto, sin embargo, lleva a una repentina caída de la máscara y acelera la destrucción total del personaje.

La risa es otro elemento distintivo entre el sainete y el grotesco criollo. En ambos estilos la risa es usada para desmitificar la realidad. En el primero, nos causan risa las desviaciones o salidas de los límites sociales por parte de los personajes o las contradicciones secundarias de la vida representada; pero en el caso del grotesco, las desviaciones o salidas de los personajes no son aceptables por la sociedad por el hecho de ser la teatralización de las contradicciones objetivas o primarias, contradicciones en las cuales la única salida es que haya un vencido y un vencedor, siendo por supuesto la sociedad y sus normas la vencedora y el personaje grotesco el perdedor. En este caso el derrotado personaje ríe; se ríe de las normas sociales impuestas aunque esté consciente de que no puede cambiarlas; se ríe al mismo tiempo de su incapacidad. Dicha risa agri dulce ya no es capaz de causarnos risa a nosotros como espectadores, ya que como seres humanos es posible que sean nuestros casos personales los que se han teatralizado, y ello causa el distanciamiento entre el ser profundo y la sociedad; y al mismo tiempo, nuestra reacción como lectores-espectadores no puede ser sino de rechazo y repugnancia ante dicha situación.

1.4 El grotesco italiano y el grotesco criollo

El grotesco italiano es otra de las fuentes importantes del grotesco criollo, la más importante de acuerdo a nuestro punto de vista. La influencia del grotesco italiano llega por medio de la representación en la Argentina de las obras más importantes de dicho estilo, como al mismo tiempo por conferencias dictadas sobre dicha dramaturgia por Luigi Chiarelli y Luigi Pirandello³⁷, quienes, junto a Rosso di San Secondo, Luigi Antonelli, Enrico Nicodemi, son los máximos representantes del grotesco italiano. Sin embargo, a pesar de las semejanzas de los dos estilos, existen características que los diferencian.

En primer lugar, los dos estilos tienen en común el distanciamiento entre ser profundo y la sociedad, o sea, el choque irresuelto de contrarios. En segundo lugar, comparten el fracaso de los personajes causado por la caída de la máscara. Las diferencias estriban más que todo en el tipo de personaje y el tipo de problema social que enfrentan dichos personajes. En Italia, no son inmigrantes; poseen su propia cultura, mientras que lo contrario sucede en la Argentina, donde los personajes tienen que enfrentarse con una cultura y lengua diferentes en un nuevo siglo en el cual los valores tradicionales pierden cada vez más su fuerza. El triángulo amoroso italiano, aunque reaparece en algunas obras como Muñeca de Discépolo, desaparece en la generalidad de la producción argentina, siendo más que todo el problema socio-

económico como irrealización de las aspiraciones individuales el motor de la acción del grotesco argentino. Kaiser-Lenoir resume las afinidades de la siguiente manera.

Ambos revelan un estado social en plena crisis de valores tanto éticos como estéticos. Ambos tratan, a través del mecanismo dramático, de desmontar los mitos que esta sociedad ha mantenido como absolutos. El problema ontológico y gnoseológico que culmina con Pirandello se insinúa también en las obras argentinas. En ambos teatros el problema del individuo frente a lo social se manifiesta en un juego donde el dualismo máscara-rostro alcanza una pluralidad de niveles.³⁸

Dichas afinidades apuntadas por Kaiser-Lenoir y las diferencias que nosotros hemos señalado anteriormente reaparecen en el neogrotesco, enfocando la problemática social del personaje en forma paralela al tiempo en que los dramas son escritos.

1.5

Armando Discépolo (1887-1972)

La Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina (ACITA), dedicó sus Cuartas Jornadas Nacionales de Investigación Teatral, celebradas en Buenos Aires del 10 al 12 de 1987 a Armando Discépolo, lo que subraya la gran importancia atribuida a este autor. Discépolo, quien, junto a Florencio Sánchez, ha sido considerado como uno de los máximos representantes de la dramaturgia argentina del

presente siglo, comienza a estrenar en 1910 con Entre el hierro, para cerrar su carrera autoral en 1934 cuando se estrena Relojero, una de sus producciones que cabe dentro de la clasificación del grotesco criollo.

En los aspectos estilísticos, sus primeras obras se inscriben en la tradición del realismo finisecular y del naturalismo, partiendo desde lo explícito del realismo naturalista en el sainete, hasta lo implícito del realismo social en los grotescos criollos. Osvaldo Pellettieri apunta que Discépolo deseó ubicarse en medio del equilibrio de ambos estilos, y el mismo crítico señala que el arte de Discépolo consiste fundamentalmente "en la creación de un personaje que estructura la acción a partir de su intervención"³⁹, lo cual demuestra que, en el grotesco criollo, los personajes son activos aun cuando su condición grotesca los haya condenado al fracaso con anterioridad.

Discépolo comienza su producción popular con comedias asainetadas y sainetes para llegar en 1923, con el estreno de Mateo, a la creación de un nuevo subgénero: el grotesco criollo. Nosotros consideramos que el grotesco criollo es un estilo nacional, un subgénero si se quiere, desde el punto de vista en que éste difiere profundamente del teatro del grotesco italiano que es su inmediato predecesor. Los temas del grotesco argentino, en la mayor parte, difieren del italiano en cuanto que el grotesco italiano enfoca el tema del honor por medio de triángulos amorosos deshonorosos, mientras

que su equivalente argentino enfoca el problema socio-económico como fundamento de la acción dramática.

Las tres obras que de este autor analizamos--Mateo (1923), Stéfano (1926) y Cremona (1932)--marcarán las diferencias entre sainete y grotesco criollo, en cuanto que, como señala Viñas, se procede

[. . .] de la facilidad comunicativa del patio, donde concurría casi toda la convivencia social del conventillo, a la incomunicación verbal y generacional, a los cuartillos lúgubres [. . .].⁴⁰

Al mismo tiempo, marcarán las diferencias con los grotescos italianos.

En el grotesco criollo que Discépolo crea, nos encontramos en las primeras obras con personajes fracasados y oponentes de ellos mismos por su mala interpretación de la historia: Miguel y Stéfano, para finalizar con personajes confundidos en su relación social: Cremona. Este desarrollo a la vez sirve para marcar la ruptura entre sainete y grotesco criollo y llegar, eventualmente, a las fronteras del vanguardismo en su vertiente expresionista.

En nuestra introducción hemos señalado que tomaremos como punto de análisis las definiciones básicas de Thomson y Kayser, o sea que lo grotesco es el choque irresuelto de contrarios en acción y reacción y que lo grotesco es el mundo distanciado. Tomaremos en cuenta también las definiciones y aplicaciones de Viñas y Kaiser-Lenoir las cuales dejan claro

el paso desde el sainete hasta el grotesco criollo. Así mismo, examinaremos la definición de Dragún de que lo grotesco es lo deforme en la sociedad. Enfatizaremos el tema del fracaso, la ambivalencia lingüística, la risa, la pérdida de comunicación y la reacción de rechazo-repugnancia que los dramas o las representaciones de los mismos causan en el lector-espectador.

En nuestro análisis separado de cada obra de Discépolo, señalaremos estas características y demostraremos cómo prevalecen en su obra durante determinado período de tiempo. Luego, en la "Segunda Parte" de nuestro trabajo, veremos cómo estas características reaparecen en el neogrotesco de la Generación de 1954.

1.5.1 Mateo (1923)

Como en la mayoría de las obras del grotesco criollo, en Mateo los personajes son de origen italiano. Miguel, el jefe de la familia, trabaja guiando un coche de transporte tirado por un caballo y, con lo que gana en esta actividad, sostiene a su esposa y a sus tres hijos. El ganarse la vida con este tipo de actividad resulta bastante anticuado ya que la tecnología ha llevado a la Argentina el automóvil que va desplazando paulatinamente al coche tirado por caballo. Lo que dicha actividad le aporta a Miguel no es suficiente para las necesidades básicas familiares, ya que para medio-subsistir tiene que pedir prestado dinero y obtener alimentos

al crédito. Adema del desplazamiento que el automóvil está causando, tenemos que agregar que Mateo, el caballo a quien Miguel ama, tanto como (o más que) a otro miembro de la familia, está viejo y cansado.

La familia, como toda familia tipificada en el grotesco criollo, vive hacinada en el conventillo. Los hijos, cansados de la pobreza, tienen otras aspiraciones; aspiran a una vida mejor. Chichilo quiere ser boxeador, y el otro, paradójicamente, se convertirá más tarde en chofer. Miguel no quiere cambiar su actividad laboral, ni sus creencias sociales, familiares y religiosas, mas el hambre familiar lo lleva a pedir más préstamos a Severino, el cual se los niega. Pero éste le propone una actividad ilícita para conseguir dinero. Miguel tendrá que llevar su coche a determinado lugar para perpetrar un robo. A Miguel no le gusta, pero el hambre familiar lo obliga. Cuando están perpetrando el robo, son descubiertos, pero huyen. En la huida Miguel abandona coche y caballo, lo cual causa que la policía lo identifique. Derrotado, vuelve a su hogar donde se da cuenta de que su hijo, Carlos, ha decidido trabajar, pero de chofer. Irónicamente, la máquina que Miguel tanto odia proveerá el ingreso económico familiar durante la ausencia de Miguel, ya que llega la policía y, a tirones, se lo llevan al presidio.

El tema del fracaso

Mateo es una de las obras en la que las características que determinan la naturaleza grotesca de un drama se pueden observar sin profundizar en el análisis. El tema del fracaso, el distanciamiento del individuo de la sociedad, las contradicciones entre lo que el personaje, creyente en la ética de la sociedad, quiere y lo que ésta le ofrece aparecen por todo el esqueleto de la obra.

Miguel, inmigrante italiano, poseedor de instrumentos y fuerzas de trabajo y creyente en los reglamentos sociales, sucumbe ante ellos. El hecho de que un hombre trabajador tema al progreso no tiene nada de grotesco; lo grotesco consiste en que el hombre sigue creyendo en el trabajo honrado para mantener a la familia, y la sociedad no le presta oportunidades para ello. Discépolo trata este tema en la tercera década de este siglo; pero el tema se vuelve universal por ser común a otros tiempos. El problema estriba en que la sociedad desarrolla la tecnología, pero no reentrena a sus miembros para poder actuar en estos niveles. En el caso de Miguel, fiel creyente y defensor de los principios sociales, se ve con claridad que dichos principios no funcionan, y que ellos son los que le tienen condenado a la miseria familiar. Por otro lado, lo que causa el distanciamiento entre el mundo individual y el mundo objetivo no son sólo las creencias de Miguel en las normas sociales, sino el anteponer una forma anticuada como es el coche tirado por Mateo a un automóvil

activado por motor combustible. Sin embargo, el choque de contrarios se da entre lo que Miguel concibe como bueno y lo que Severino le propone.

Severino--[. . .] Usted está así porque quiere. Es un caprichoso usted. Tiene la cabeza llena de macana usted. Eh, e muy difichele ser honesto e pasarla bien. ¡Hay que entrare, amigo! Sí, yo comprendo: sería lindo tener plata e ser un galantuomo, camenare con la frente alta e tenere la familia gorda. Sí, sería moy lindo agarrar el chanco e lo vente. ¡Ya lo creo!, pero la vida e triste, mi querido colega, e hay que entrare o reventare.

(324)

Refiriéndose a este tipo de situaciones conflictivas, Juan Villegas expresa:

La situación inicial corresponde a un conflicto, al que caracterizamos como una fuerza de voluntad que aspira a su realización y el surgimiento de una fuerza antagonista que, por supuesto, de un modo o de otro se opone a la energía generadora de la primera.⁴¹

En el trozo de diálogo citado arriba, Severino le está gritando a Miguel que es imposible caminar con la frente en alto, es decir, ser honesto y al mismo tiempo tener dinero, por lo cual hay que entrarle a otras formas. Severino sugiere al mismo tiempo que, para los que en la sociedad están bien, conceptos como el honor, la honestidad y las creencias religiosas son nada más que una máscara tras la cual se

esconde el verdadero rostro no del todo honesto o creyente en los parámetros sociales. Lo contrario sucede con Miguel que, siguiendo dichos parámetros, está hundido económicamente. El hecho de que Miguel entra al robo a pesar de los mitos en que él siempre ha creído marca deliberadamente la lucha irresuelta de contrarios entre la acción de parte del personaje y la reacción de parte del lector-observador, ya que suponemos que éste, como Miguel, sigue creyendo en dichos mitos. Y si Miguel comete el robo, lo hace aún siendo consciente de que no es el mejor camino, sino que son las circunstancias sociales las que lo empujan a cometerlo. Debido a ello, es que el robo fracasa, mientras que Severino ha triunfado periódicamente porque él no tiene las creencias en las normas de la ética social. Severino no es condenado; roba porque sabe que, siendo honesto, no se sobrevive; es consciente de ello como Miguel es consciente de que el trabajo honesto es lo mejor, ya que en el momento del robo sigue creyendo en la ética del sistema.

En Mateo los lazos que unen al individuo con la sociedad se rompen totalmente. Miguel está perdido completamente; su honestidad choca esencialmente contra los hechos sociales; su mundo se distancia más y más: siendo honesto no puede mantener a su núcleo familiar. Habiendo entrado en el robo no se puede separar totalmente de su filiación axiológica, ya que aunque se presta al robo no se quita la máscara. Ciertamente es que se le cae, pero en su intimidad, sigue siendo lo que siempre ha

sido: un creyente en las normas de la sociedad.

Las características lingüísticas

En Mateo el lenguaje es usado de dos formas: apelativo y directo. Llamamos lenguaje apelativo al que sigue las normas sociales, es decir, al que está en armonía con la sociedad, aunque pierda sus características sugerentes en los resultados de la acción, y lenguaje directo, a aquél que, sin seguir las normas sociales, apunta directamente al resultado de la acción. Las dos formas son usadas para enmascarar la realidad. Miguel, que usa el lenguaje de acuerdo con los patrones sociales, es derrotado, mientras que Severino, que usa el lenguaje directo, triunfa en la realidad de acuerdo a su punto de vista. En el diálogo que Miguel sostiene con Carlos, Miguel compara a éste con su caballo:

Miguel--Yo no me quejo de él, me quejo de usted: Mateo reventado y viejo me ayuda a mantener la familia; me ayuda

. . . ¡La mantiene! Yo me quejo de usted, que se burla de él y vale mucho meno. (319)

Podemos ver cómo Miguel sigue usando el mismo lenguaje máscara: trabaja-come, o sea que sigue las normas implantada por la sociedad. Sin embargo, nosotros consideramos que el uso del lenguaje máscara se hace en forma consciente como queda demostrado en el diálogo que Miguel sostiene con Carmen:

Carmen--¿No hay otro amigo a quien pedir?

Miguel--¿Cuál? Diga. Amigo tengo mucho, pero so toda persona decente: no tiene ninguno un centavo.

[. . .] Con su sudor no será. Nadie llena la bolsa col sólo sudor suyo. (319)

Por lo anterior, se puede determinar que el autor, por medio del lenguaje máscara que Miguel usa en este diálogo, estaba atacando las normas de la sociedad, ya que todos los que son decentes, honestos y trabajadores sucumben ante las necesidades económicas. Por otro lado, el lenguaje que Severino usa, en el trozo de diálogo que ya hemos citado, ataca directamente a la sociedad:

Severino--. . . ¡Hay que entrare, amigo!

Sí, sería moy lindo agarrar el chancho e lo vente. ¡Ya lo creo!, pero la vida e triste, mi querido colega, e hay que entrare o reventare. (324)

A Severino se le cayó la máscara desde hace tiempo, desde que comprendió la incompatibilidad entre el individuo y las normas ideales propuestas por la sociedad. Esto le ha permitido percibir la realidad tal como es y no como la pintan, mientras que Miguel en el momento del robo aún cree en la honestidad; y si hace el robo, lo hace empujado por el hambre familiar.

Además de estas dos formas de desmitificar la sociedad, también se usa la reducción o pérdida de comunicación para marcar el distanciamiento del individuo y la sociedad. Miguel

platica, pero es el emisor que no recibe respuestas. De esta forma se va rompiendo la función comunicadora del lenguaje. Entonces monologa y en lugar de platicar con los humanos, platica con su caballo. Es el proceso de interiorización que David Viñas menciona:

En el proceso coloquial de interiorización, paralelamente, se va llegando a un límite que serán las primeras conversaciones con los animales: aquí con el caballo [. . .]. [S]u interioridad los disuelve y apenas si le queda un animal como hombre totalmente interiorizado.⁴²

Mateo, siendo la primera obra caracterizada como grotesco, resume las características esenciales de este subgénero. En primer lugar, tenemos el choque irresuelto de contrarios en acción y reacción: un hombre viejo y cansado con un caballo en las mismas circunstancias trata de enfrentar al desarrollo--el automóvil. La acción del hombre por lógica tendrá que ser contestada en forma negativa por el mundo real. El público lo sabe y no podrá más que conmiserarle. Se choca también en cuanto que Miguel, muy a pesar de su trabajo anticuado y no operante, sigue cumpliendo con la norma social y viviendo mal, mientras que Severino, que no la cumple y ha sabido entrarle, vive mejor. Tenemos el juego consciente de la máscara y su caída y por último el proceso de interiorización y deformación de Miguel cuando, al no poder entablar comunicación con la sociedad, lo hace con el caballo.

La risa en Mateo

En Mateo, lo cómico es usado para desmitificar los estamentos básicos de la sociedad: la familia y la Iglesia. La familia, se supone que es un núcleo de convivencia donde reina la armonía y la comprensión. En Mateo, por el contrario, la familia es desmitificada o degradada de diversas formas. En primer lugar, señalamos la apariencia física de sus personajes: Miguel, viejo y cansado, vestido bufónicamente, trata de oponer su trabajo rústico y anticuado al automóvil. Aquí lo cómico reside en esta oposición de contrarios, ya que, ante el dolor del pequeño propietario, la máquina tecnológica lo va destruyendo todo. En segundo lugar, es risible que, en la problemática que tiene con sus hijos, se ve obligado a correr a Carlos quien para dolor del padre se convierte en chofer pero al mismo tiempo en sostén familiar. En tercer lugar, está la escena bufona de teatro dentro del teatro cuando payasescamente Miguel obliga a la esposa a bailar para, según Miguel, despistar la policía.

La religión es también despotenciada desde el punto de vista que se chista con sus símbolos. Después del fallido robo, Miguel, armado de un zapato y entre muecas grotescas y cortones causados por las entradas de Chichilo, espera a Severino. Cuando Severino llega, se entabla este diálogo chocante:

Miguel--Callate, Mefestófele.

Severino--Ascucha, San Mequele Arcángelo [. . .].

(325)

Mefestófele, el mal, el demonio sin cumplir con las leyes de la sociedad, ni con los mandamientos religiosos vive mejor que Miguel quien, defendiendo y siguiendo los códigos morales de la sociedad, vive en completa pobreza. Aquí la burla va más allá de lo gestual. El lenguaje apunta y dispara contra las bases axiológicas de la Iglesia como diciéndole: "El que no te sigue . . . vive mejor".

En Mateo, las constantes del grotesco criollo aparecen por todos lados. El destinador⁴³ de la obra, la sociedad, es al mismo tiempo el oponente, el cual frustra los esfuerzos de Miguel para lograr su objeto, ganar un salario suficiente para mantener a la familia. En el drama, descubrimos la contradicción escencial, es decir, el choque de contrarios que nos causa reír al mismo tiempo que el significado del mismo nos distancia, produciendo así la típica reacción grotesca de rechazo de parte del observador.

1.5.2

Stéfano (1927)

Stéfano, napolitano de cincuenta años, ha llegado a Buenos

Aires, Argentina, envuelto en una nube de sueños. Allá, en su patria, Italia, dice haber sido un músico laureado. Su objetivo y ambición de venir a América es componer una gran

ópera modelada en Verdi, uno de sus autores predilectos, y por supuesto hacerse famoso y gozar de esa fama. El talento del que habla con orgullo no lo puede demostrar en Buenos Aires; su madera musical se va carbonizando cuando se ve obligado por necesidades económicas a diluirse como ejecutante de una orquesta local. El mismo ha explicado a su hijo Radamés que "lo músico de orquesta [. . .] so casi siempre artistas fracasados que se han hecho obreros". (41) El mismo se ha convertido en uno de ellos. El momento del clímax sucede en el diálogo que sostiene con su ex-discípulo Pastore a quien, de acuerdo a Stéfano, le ha enseñado a vivir, le ha dado el saber y ahora cree que es quien lo ha zancadillado para quitarle el trabajo. Pastore no explica en el primer momento los motivos por los cuales Stéfano ha sido despedido y por lo tanto Stéfano cree con orgullo ciego que todo estriba en la lucha de camorra de quienes envidian sus capacidades artísticas. Su vanidad sobrepasa los límites de paciencia de Pastore quien se ve obligado a confesar las verdaderas causas del despido de Stéfano. Pastore le comunica que ya desde el año anterior, él hacía "la cabra". Este es el momento cumbre. La máscara se le cae a Stéfano quedando su rostro al descubierto. Stéfano no puede aguantar su verdadera realidad; sus supuestas cualidades artísticas son nada más falsedad, sueños, vacío no llenado. Su realidad es nada más la de un músico cualquiera, incapaz de ejecutar aun las obras creadas por otros. Ante esa cruda realidad de músico fracasado, al

no poder enfrentarla, morirá balando como una cabra.

El tema del fracaso en Stéfano

En Stéfano, como en todo grotesco, el fracaso ocupa la temática central. En esta obra, vemos con claridad la destrucción de las aspiraciones del personaje central. Stéfano llega a Buenos Aires cargado de ilusiones, con esperanzas de convertirse en un gran compositor, siendo eso el motor principal de su viaje desde Italia. Debemos señalar, sin embargo, que este sueño fue acelerado por la propaganda oficial argentina en Europa por medio de la cual se ofrecía a los futuros inmigrantes un sinnúmero de oportunidades que esperarían a los inmigrantes al llegar al suelo americano, lo cual poco o nada tenía de verdadero. Como espectadores podemos ver y predecir el fracaso de Stéfano cuando en una de sus primeras intervenciones comienza a hacer una añoranza retrospectiva de su tierra natal:

Stéfano.--¿Tristes? . . . menos mal, mamma. Si estuvieran alegre, yo . . . me alegraría, pero no puede ser: estamos en tono menor e hay que tocar lo que está escrito. [. . .] Yo también estoy triste. Triste com'una ostra. (35)

Por medio de lo anterior nos podemos dar cuenta que el malestar es colectivo. Stéfano, ante el acorralamiento y acusaciones de los padres, responde que con su trabajo siempre ha llevado pan a la mesa familiar a lo cual su padre contesta que la vida no sólo está constituida por el hecho de comer.

Además de ello, Alfonso le echa en cara a Stéfano que ellos no tenían necesidad de dejar la tierra natal y que él, Stéfano, les hizo vender todo, bajo las promesas de grandezas en la tierra argentina. Nos encontramos aquí con el rompimiento de la armonía del viaje y con el comienzo de la desintegración del mundo. A un nivel superficial, este tipo de lenguaje que va marcando el fracaso, pareciera no denunciar a la sociedad sino al individuo; pero el hecho de que "trabajo para que no falte el pan", y que "la vida no es sólo comer", nos van diciendo que es lo único que la sociedad nos permite, quedando las aspiraciones de autorrealización del ser humano en el vacío. Si la sociedad fija como norma de subsistencia el trabajo e instituciones de sostén como la familia, encontramos que en el grotesco todo ello se va desintegrando, quebrándose junto a la quiebra individual. Por un lado, Stéfano como artista no ha logrado escribir su gran obra, y por otro, su familia va sucumbiendo ante las necesidades económicas. Aquí podemos ver cómo, por medio del fracaso, se va dando el choque irresuelto de contrarios en la acción del personaje y la reacción del público: un hombre que viene con sueños de grandeza y realidad social muy diferente a la que forjaron esos sueños. Para el espectador, la reacción no puede ir más allá del sinsabor por el mismo hecho de que nosotros como seres humanos tenemos ideales y desde nuestra infancia, desde nuestra escuela de párvulos se nos enseña que la sociedad es justa, que se basa en la familia y que por ello

hay que amarla; pero con facilidad nos podemos ver en la misma situación del personaje grotesco. También se da el choque de contrarios en cuanto el ser profundo de Stéfano lo arrastra al sueño de la gran ópera y la reacción del lector-espectador al ver la imposibilidad de este sueño debido a que él gasta las fuerzas que podría usar en la creación en la ejecución de obras que otros han creado. Existe con claridad un distanciamiento entre el ser subjetivo y la realidad, o sea, el querer y no poder, si a Stéfano, además de cumplir con su trabajo alienante le sobraran fuerzas para la creación, el distanciamiento no sería tal. Pero es todo lo contrario, de tal forma que el mismo código social de trabajo llega a destruirlo tanto espiritual como físicamente llegándose el momento cuando sólo sopla desentonadamente, lo cual causa su despido, su fracaso individual y familiar.

Ahora bien, si lo social lo entendemos como la interacción armónica entre el individuo y el conjunto de reglas e instituciones que rigen la sociedad, cuando dicha interacción no se satisface causa no sólo el distanciamiento, sino el rompimiento de la estabilidad o armonía. En Stéfano se da todo esto: como individuo no puede satisfacer sus necesidades espirituales y por otro lado la sociedad no ayuda a ello. Es ante todo lo social la causa de su destrucción, la de su núcleo familiar, hasta concluir con su muerte, cuyo cuadro es una muestra clara de la denuncia en contra de la deshumanización causada por la imposición social.

Aspectos lingüísticos de la obra

Consideramos el lenguaje en sus diferentes manifestaciones como el acto de emitir y recibir aspectos de la comunicación entre los diferentes miembros de la sociedad. Para que la comunicación se realice, es necesario que un emisor y un receptor participen activamente en dicha actividad; como tal el lenguaje nos sirve para percibir el universo y recibir la percepción que otros seres humanos tienen de él. Kaiser-lenoir define las funciones del lenguaje de la siguiente manera:

El lenguaje es ante todo, un sistema integrador de intercambio humano. Por él identificamos y asimilamos al mundo en todas sus representaciones; es el punto de referencia a partir del cual el hombre se orienta. El grotesco, al desmontar las categorías identificadoras, muestra un mundo despojado de certidumbres. Hay una caída súbita en la incoherencia y el universo por lo tanto se revela despojado de armonía.⁴⁴

Desde este punto de vista, lo grotesco se inscribe en la interrelación del individuo y el universo; no niega que el mundo social exista con su axiología. Lo que pasa es que para lo grotesco la axiología no es absoluta, sino relativa o moribunda, y es debido a esa relatividad que la armonía entre el individuo y la sociedad se rompe al no responder las estructuras superpuestas de la segunda al mundo íntimo del

personaje grotesco. Por otro lado, el distanciamiento que Kayser menciona, consiste en la incapacidad de los personajes de ceñirse al mundo físico, la cual causa que las acciones del personaje grotesco cuestionen al orden social. En toda obra grotesca, vamos a encontrar que los patrones de comunicación lingüística establecidos por la sociedad, al ser adoptados por el personaje grotesco, se convierten en el lenguaje máscara o lenguaje impuesto por medio social, ya que refleja lo que la sociedad quiere que sea reflejado y no lo que el personaje siente o desea expresar por sí mismo. Así, cuando la máscara se cae, llegamos al lenguaje rostro o sea a la realidad íntima o profunda del personaje. Por estas contradicciones es que tenemos las dobles funciones o ambivalencia lingüística. En Stéfano el lenguaje máscara se mantiene mientras el personaje cree en los principios axiológicos de la sociedad; es decir, "Voy a escribir la gran ópera y voy a ser famoso"; pero mientras ello no se cumple, tiene que cumplir con la norma social: trabaja para comer. Como el mismo Stéfano lo expresa:

¿Qué? ¿Falta el pane aquí? ¿Ha faltado alguna vez
el pane? (36)

Pero más adelante el lenguaje máscara se rompe.

No. No crea. El premio viene siempre. Uno nace,
empieza a sufrir, se hace grande, entra a la pelea,
y lucha y sufre, y sufre y lucha, y lucha y sufre,
pero yega un día que uno . . . se muere. (44)

Este tipo de lenguaje sugiere las normas y mitos sociales

impuestos: "Trabaja, aunque sufras; lucha, continúa luchando, que el triunfo llega al final". Viene a ser como sátira del lenguaje de la Iglesia que llama a sus ovejas a sufrir y a no quejarse, porque de ellos será el reino de la otra vida.

Cuando el lenguaje máscara pierde su funcionalidad, o sea, cuando al personaje se le cae la máscara, queda el lenguaje rostro. Este ya no podrá ser coherente, ni estar en armonía con la ética social, ni cumplirá con la función esencial de comunicación, ya que no hay correspondencia entre emisor y receptor, entre gesto y palabra:

Alfonso--Stéfano . . . ¿qué tiene? (Se inclina.)

Stéfano--¿Adónde estoy? . . . Buena noche, Marco Antonio.

Estamos a l'antigua Roma. (60)

Y también se ve esta falta de coherencia en lo siguiente:

Esteban--Padre . . . ¿es posible? ¿Usted cree en mi indiferencia?

Stéfano--Yo creo a l'astronomía. (62)

Aquí podemos ver cómo el lenguaje no cumple con sus funciones, ya que a una pregunta del emisor le llega una respuesta distanciada que nada tiene que ver con la pregunta. De esta forma, al romper el código pregunta-respuesta, el personaje se distancia del mundo físico, rompe los lazos de unión y muestra además del distanciamiento, la destrucción del personaje. El lenguaje máscara es usado muchas veces de forma consciente para desmitificar la sociedad, lo cual significa que el personaje es consciente del estado social de las cosas:

Stéfano--Para hacer carrera basta con una buena cabeza que se agache, un buen cogote que calce una linda pechera y tirar . . . tirar pisoteando al que se ponga entre las patas . . . ¡aunque sea el propio padre! ¿Eh? . . . ¿Qué te parece la teoría, Pastore? (49)

Además de esta acusación sobre las formas de progresar en la sociedad, tenemos también que los padres creyeron en cierta forma en las posibilidades de Stéfano; pero ante el fracaso de éste, si aceptan el engaño colectivo, lo hacen de forma consciente y de esta forma la obra cumple con sus objetivos textuales y contextuales, ya que al caerse la máscara, causará la destrucción total no sólo de Stéfano sino de todo el núcleo familiar.

La risa en Stéfano

Lo cómico ha sido usado tradicionalmente en el teatro con el fin de divertir a la audiencia y también con el fin de criticar. En casos particulares como el sainete, tenemos que nos dan risa el retoricismo usado por los personajes, su vestimenta, sus gestos o las pequeñas salidas del orden social establecido o la mezcolanza lingüística en el caso del sainete porteño. En el grotesco criollo, la risa tiene una función desmitificadora. Si los personajes se ríen, lo hacen de una forma agrisulce que marca el alejamiento del individuo y la sociedad. En Stéfano, se llega a un momento en que el personaje se burla de todo--de su núcleo familiar, de las

normas sociales--y claro que, por medio de esta burla, se está burlando de todo el establishment social:

Neca--(En chancletas, mal cubierta con un trapo.)-

--¡Papá! ¡Papá querido! (Llora aterrada.)

Stéfano--(Se detiene; la mira en el pecho.) ¿Por qué yora? Esta es una alegría mía. ¿No puedo tener una alegría?

Neca--No, papá, . . . no.

[. . .]

Stéfano [A su padre.]--Buena noche Marco Antonio. Estamos a l'antigua Roma.

Stéfano [A María Rosa.]--Media noche. Falta el bonete e l'ascoba. [. . .] [A Esteban.] Ah . . . también ha yegado la fría cassata. (60-61)

De ahí hasta el final, todo lo que Stéfano hace es reírse de la sociedad, de su familia, de los años de su padre, y de la vocación y esperanzas de Esteban. Riéndose de sus progenitores y de sus descendientes, se ríe de sí mismo y de la sociedad.

En Stéfano, una vez más, como en Mateo, se da el caso de que el destinador, la sociedad, es al mismo tiempo el opositor, el que impide el logro del objeto deseado por Stéfano, escribir la gran ópera y ser famoso, causando que éste termine destruyéndose de forma grotesca, balando como una cabra. De esta forma, el drama representa la deformación del

ser humano en la sociedad y nuestra reacción de disgusto y rechazo ante dicha situación.

1.5.3 Cremona (1932)

Desde Mateo (1923), que es considerada la primera obra dentro del marco del grotesco criollo, pasando por Stéfano (1928)--probablemente la máxima expresión artística de este subgénero--llegamos a Cremona, un drama al que nosotros llamamos el "grotesco colectivo". Lo llamamos así por el hecho de que no es sólo el personaje central, Nicola, al que podemos caracterizar como grotesco, sino toda la comunidad del conventillo con sus penas, pequeñas alegrías, contrariedades, vicios, con sus interioridades opuestas a la realidad, en fin el grotesco total.

En esta obra, un grupo de inmigrantes italianos, griegos y gallegos, viven hacinados en el conventillo, propiedad de Nicola. En dicha comunidad se dan una serie de situaciones: infidelidad, pleitos, ruidos, crímenes, robos y llantos. Las figuras centrales de la obra son Nicola y Cremona. Nicola, cuya esposa sostiene relaciones extramaritales con Carlito, lucha afanosamente por darle a ésta todo lo que la apariencia social demanda, pues quiere estar a la moda; mientras que Cremona, el viejo masitero, es el representante de la ética tradicional. La acción dramática desarrolla todas estas contradicciones hasta que termina con el reenmascaramiento de Nicola, la muerte de Cremona, Cristina y Emilio.

El fracaso

En Cremona, el fracaso aparece como el hilo central que mueve y mantiene la acción dramática en continua tensión. Partiendo del escenario introductorio, podemos ver que el conventillo es enorme, con sus patios tortuosos, a media luz, ruidoso. Representa un ambiente de gente derrotada en la lucha por la subsistencia, ya que de todos sus habitantes ninguno ha logrado vencer en la lucha socio-económica. En dicho ambiente lo que menos existe es la privacidad, quedando ésta sustituida en forma grotesca por llantos, ronquidos, música desentonada, angustia y rezongo por el crónico desempleo y la especulación. Es, ante todo, un laberinto de desposeídos. Nos vamos introduciendo al mundo distanciado del grotesco. Si la ley común de la sociedad es trabajar para vivir y superarse, aquí podemos ver que la mayoría no trabaja porque no hay trabajo, de tal forma que la armonía social se rompe entre el querer y no poder; y además, a la falta de trabajo hay que agregar la exigencia cotidiana de Nicola para que los inquilinos paguen su mensualidad. La familia, por otro lado, ha perdido o no representa los valores fijados por la sociedad, apareciendo la infidelidad como el motor desvalorizador de sus principios. Triángulos repetidos lo demuestran: Nicola-Cecilia-Carlito, Roque-Cristina-Emilio, Petrona-Bastián-Cremona. Nicola, en primer lugar, en su afán de estar a la moda, de ser "evolucionado", se desvive por dar a su mujer todo lo que ésta pide, y su angustia por sacarse

la lotería no es otra cosa que poder comprar el falso amor de ésta y el afecto de los demás, de tal forma que vive en un mundo de contrariedades interiores, de distanciamiento entre lo que siente y expresa, ya que, cuando cree sacarse el premio, cambia todos los papeles. Saca a Carlito, encierra a la mujer, y no cumple con todos los ofrecimientos que ha hecho a sus inquilinos; pero lo más triste es que, cuando el billete salió premiado, se le olvidó comprarlo. Al darse cuenta tiene que reenmascararse de nuevo y poder vivir como el aparente hombre liberado.

El caso más patético se da en Cremona. Antes podía comprar el pan y comerlo; ahora tiene que venderlo para poder comer algunas masitas. Pero el fracaso va más allá de lo material. Cremona representa la ética tradicional; es fraterno, comprensivo y aguantador. Como viejo, se convierte en mentor consejero de la comunidad; pero nadie le oye y si lo hacen, ello sirve para burlarse de él, ya que sus enseñanzas no son compatibles con la modernidad. Lo ideal se distancia de lo material causando, al final, la caída de un Cristo moderno por predicar el amor, la lástima y comprensión a su semejante y la fraternidad en un mundo en el cual la sociedad enseña a ser oportunista y a llevarse en la corriente a aquél que se oponga a las normas de actualidad. Aun cuando los casos de Cremona y Nicola son los más sobresalientes en el fracaso, mencionamos también a Roque que siendo "el que lee" es el que comete el crimen y que uno de los muertos no

es otro que Emilio, maestro de la supervivencia y adaptación al medio. Los jóvenes, Antoñito y Azafrán, roban, lo cual es un determinante de alejamiento entre la cacareada honestidad social y lo que en realidad hacen los que logran triunfar sobre el medio.

El fracaso colectivo

En toda sociedad "democrática"--como se ha autodenominado la mayoría de regímenes explotadores que han esquilado a la humanidad a través de la historia--se supone que el estado provee los medios necesarios para que el ser humano nazca, crezca y se realice. En Cremona, desde que nos introducimos al primer escenario, nos damos cuenta de las condiciones inhumanas en que viven todos los habitantes del conventillo. Dichas condiciones no podemos atribuirles a pereza u holgazanería de los que ahí habitan, sino al sistema social imperante. Es muy significativo que Antoñito y Azafrán no hablen de la escuela y que se vean forzados a buscar a un mentor particular, Emilio; y también es significativo el caso del pensionado que no puede pagar sus deudas porque no le ha llegado la mensualidad. Si examinamos este caso, nos damos cuenta de que el dinero de la pensión no es suficiente para cubrir las necesidades básicas, y el mismo hecho de que Nicola anda cobrando todo el tiempo pagos atrasados no es sino muestra de las condiciones precarias en que vive la población del conventillo. Es ante todo el cuadro doliente de la vida del pobre: "Coyol quebrado, coyol comido".

Cuando a Cremona le agarra el dolor de muela, cuando hay llanto y dolor en el conventillo, por ningún lado se menciona la ayuda médica. Ello denuncia por todos lados las falsas promesas del proyecto liberal. Por otro lado, la actitud de Nicola de enmascararse obedece no a otra cosa sino a las demandas sociales y eso de que hay que evolucionar y librarse. En este caso, es siempre contradictorio, ya que dicho personaje no evoluciona, revoluciona o libera, sino que es una víctima más del sistema. Cremona es la denuncia clara de que la sociedad no hace ciertas las promesas, ya que el mundo de Cremona de hombre honesto y fraterno no es comprendido por la gente del conventillo, lo cual significa que si el conventillo representa de cierta forma a la sociedad, la representa de una forma distanciada a las promesas escritas en la constitución de la misma.

Aspectos lingüísticos

En Cremona, la ambivalencia lingüística la encontramos en el distanciamiento entre el significante y el significado (terminología de Ferdinand de Saussure), entre las estructuras lingüísticas superficiales y las profundas (terminología de Noam Chomsky) y en el enfrentamiento entre el individuo y la colectividad.

Comenzamos analizando el lenguaje que usa Cremona. Cuando Petrona sufre una crisis de nervios causada por las borracheras del marido, Cremona trata de ayudarla:

Cremona--Señora . . . Señora Petrona . . . Otra vez.
 ¿Por qué se entrega así a los nervios? . . . Vamos
 . . . no haga así. (Intenta levantarla tomándola de
 la nuca; pero ella está rígida, apoyándose en los
 talones.) No resista. Ablándese. (La deja en el
 suelo.) A ver . . . A ver . . . (La toca en los
 flancos.)

Petrona--(Levantándose de un salto.) A mí no me va
 a toquetear, ¿sabe? ¿Qué se ha creído? ¿Viejo
 sucio? (Le da una bofetada.) (111)

En este caso podemos ver cómo el lenguaje se vuelve ambiguo. Nosotros conocemos a Cremona, sabemos cuáles son sus intenciones; pero conocemos también los patrones de conducta de los otros miembros del conventillo, y el hecho de que Cremona usa frases como "no resista" y "ablándese" causa que Petrona mal interprete la sana intención de Cremona. En este caso, la ambivalencia del lenguaje, en lugar de transmitir un mensaje o comunicar una idea, causa un distanciamiento entre el individuo (Cremona) y la sociedad (la forma de pensar de Petrona).

Un caso más claro de ambivalencia lingüística lo encontramos en Nicola. Lo que expresa está profundamente distanciado de lo que piensa. Lo que trata de comunicar, en lugar de comunicar, aleja a su ser profundo del ser social:

Nicola--No falla uno. La gente es dura. (Se da
 golpecitos en la cabeza.) No comprende nada. ¿Cosa

de fundamento? . . . Ninguna. [. . .] Me desprecian, me insultan, me escupen, porque mi mujer tiene un amante. (126)

Como se puede ver, lo que Nicola dice nos lleva a inferir que él está de acuerdo con lo que está pasando, lo cual significa que si la gente aplaudiera la infidelidad de su esposa, habría armonía en el lenguaje; pero lo que Nicola expresa no es en realidad lo que siente. Para ello tenemos que examinar la obra y comprender que Nicola no es feliz y que usa todo su falaz retoricismo para esconder su ego herido, de tal forma que si nos quedáramos solamente examinando sus expresiones lingüísticas en forma parcial nos quedaríamos con un mensaje parcial también. Pero mientras continuamos analizando el lenguaje, nos damos cuenta que, detrás de todo, se esconde el esfuerzo por acomodarse al medio:

Nicola--;La gente! ;Cómo me molesta! Envidiosa la gente; venenosa. No puede ver a nadie feliz. [. . .] El concheto de la vida moderna que ha cambiado todo pata p'arriba y te grita a la oreja: (Amargo.) "Si no te ayudás vos mismo, que te querés tanto . . . ¿Quién te va a ayudar, nenne". (127)

Nicola trata de comunicar el hecho de haberse liberado de los tabúes tradicionales; pero la incoherencia se mantiene de un parlamento a otro, ya que la idea que trata de comunicar (su evolución) contrasta con el sentido de aprehender la realidad. El mismo hecho de su ilusión de ganar la lotería, los hechos

subsiguientes cuando equivocadamente cree haberla ganado, y el regreso a su situación máscara al descubrir su equívoco nos dan a comprender la ambigüedad y lo vacío de todo lo que Nicola expresa.

La lucha de contrarios

En Cremona la lucha de contrarios se presenta entre ilusión y realidad, entre lo que se es y lo que se aparenta ser, en lo que se dice en contradicción con lo que se piensa. Señalamos los casos más sobresalientes. El caso de Nicola es presentado como la imposición de las formas sociales de conducta en el individuo. En su relación marital con Cecilia no existe ninguna correspondencia, ya que no existe amor, sino la conveniencia de parte de Cecilia de tener a alguien que la mantenga y le permita tener un extra marido, como el mismo Nicola lo sabe y expresa. Dicha falta de armonía en las relaciones maritales entre Nicola y Cecilia se deja ver por el hecho de que, para conseguir determinada armonía, Nicola la tiene que comprar, desmitificando de esta forma las relaciones conyugales y, en consecuencia, a la familia como base social. El hecho de que Nicola exprese la necesidad de evolucionarse o librarse no es en realidad que así lo sienta, sino que, por medio de ello, trata de buscar aceptación por parte de los demás de que su esposa es infiel. Su máscara sirve para encubrir su rostro dolorido y su impotencia de cambiar las cosas.

El otro caso es el de Cremona. Cremona representa el amor, la honestidad, fraternidad y las creencias religiosas tradicionales que no sólo las representa sino que las vive experimentalmente. Pero nos damos cuenta que, aunque la sociedad base su existencia en dichos valores, éstos no funcionan en la práctica. Cuando Cremona se da cuenta de las relaciones de Cecilia con Carlito, comprendiendo que detrás de toda la extraversión de Nicola existe un ser herido, acepta que Nicola lo golpee diciéndole; "Dámelo, si así sufre menos" (127). Cremona conoce también la infidelidad de Cristina, mujer de Roque. Un día cuando Cristina se encuentra con su amante, Cremona se queda en la escalera probablemente para prevenir a los amantes del peligro que ello representa. Roque, que se ha dado cuenta, evade la vigilancia de Cremona y los asesina. Más tarde, cuando Roque huye, es el mismo Cremona quien lo esconde; pero cuando es descubierto, cree que Cremona lo ha denunciado, mientras los otros lo consideran como cómplice de Roque, lo cual causa que todas las acciones bien intencionadas de parte de Cremona hacia sus semejantes lo lleven a la muerte. Lo más significativo y contradictorio se presenta en el final grotesco de la obra:

Nicola--(Al grupo castigador.) ¡Pegale! ¡Pegale!

¡Está copiando a Jesucristo! (155)

Esto sirve para marcar el distanciamiento entre el individuo y la religión, ya que el refrán popular se sigue cumpliendo: "El que se mete a Cristo . . . muere crucificado".

1.5.4

Resumen-Discépolo

A lo largo de nuestro estudio del grotesco criollo, hemos podido notar cómo todas las características apuntadas en nuestra introducción general y en la introducción a Discépolo aparecen en estas tres obras. Partimos de personajes fracasados en su intento social, oponentes a ellos mismos de cualquier solución (Stéfano y Miguel) para llegar a los personajes de Cremona, los cuales, además de fracasados, se presentan más que nada confundidos frente a la realidad. Por otro lado, en todo el grotesco criollo de Discépolo, podemos observar la presencia de elementos que, de acuerdo a una visión no artística, sólo pueden existir en forma separada. Como ejemplo de ellos, citamos el caso de Stéfano y Miguel, personajes de Stéfano y de Mateo respectivamente, quienes piensan sostener a su familia, el primero, como artista, y el segundo, realizando una actividad pasada de vigencia, y en el caso de Nicola, personaje de Cremona, se presenta el adulterio como algo común cuando, todo al contrario, al hombre latinoamericano se le reconoce, al menos en América, como el prototipo del machismo.

Con respecto a los personajes de Discépolo, Luis Ordoñez, citando en torno a Juan Carlos Ghiano, expresa que,

del dualismo que viven entre individuo y sociedad, entre su ser y su contorno, nace la frecuente incomunicación de los personajes de Discépolo--perdidos en la vida, extraviados en sí mismos--que acaban por golpearse contra

los parientes y amigos inmediatos, o contra la repetición de sus limitaciones'.⁴⁵

El estilo realista del autor, con el uso de técnicas expresionistas como la exageración, la exacerbación de la realidad, y la deformación subjetiva de los personajes, permite ubicar al grotesco criollo en las fronteras con el vanguardismo. Dichas características estilísticas las veremos más tarde como constantes en el neogrotesco, permitiéndonos, de esta forma, caracterizar al neogrotesco como el resurgimiento del grotesco criollo en una situación espacial, política y socio-económica, si no diferente a la anterior, cuando el grotesco criollo se crea, más aguda en el nivel de problematización.

La unión de elementos heterogéneos en un mismo drama trae como resultado los binomios presentados por Kaiser-Lenoir y que nosotros hemos considerado como válidos, los cuales son los causantes de nuestra reacción de rechazo y repugnancia al desenlace de la obra y al fracaso de los personajes en el grotesco criollo, y que se mantendrán como constantes, como lo veremos más tarde, en el neogrotesco.

El neogrotesco de Dragún, Gambaro, Cossa y Pavlovsky

2.1 El neogrotesco

Con la Generación argentina de 1954 entramos en una etapa de producción dramática del grotesco más problematizada que la de la tercera y cuarta décadas del siglo. El neogrotesco nos llega como una carga de denuncias de la situación del individuo frente a la sociedad. Tanto para el lector como para el espectador no dejará sino las huellas de dolor, repugnancia y rechazo provocadas por la situación grotescamente deforme del mundo representado y de sus personajes-víctimas.

Las circunstancias histórico-políticas de la Argentina cuando el neogrotesco comienza a escribirse difieren de las de la época del grotesco criollo en la medida en que el hecho histórico de esta época es aun más problemático, más convulsivo que el anterior. Desde la caída de Perón en 1955, el proceso electoral se corrompió de tal manera que trajo como resultado la junta militar fascistoide que, junto a la oligarquía burgués-terrateniente, cerraron las puertas a todo intento democrático, conllevando al mismo tiempo crímenes políticos, secuestros, encarcelamientos masivos, persecución permanente y exilio.¹ Todo ello contribuyó al surgimiento del teatro neogrotesco, aun más problematizado, interiorizado y deformado que el grotesco criollo. En el neogrotesco el distanciamiento entre el individuo y la sociedad se profundiza, las máscaras se perennizan y el esfuerzo de las

fuerzas represivas por callar la voz del pueblo contribuyen a que, en este tipo de teatro, la comunicación se pierda totalmente. Así, nos encontramos con personajes perros, monos, árboles, personajes numerales y con acciones dramáticas en las cuales los bastiones sociales como la religión, la familia, el individuo, el lenguaje, son degradados de tal forma que, aunque los personajes rían o al espectador se presenten gestos cómicos, éstos dejarán en nosotros el sinsabor del dolor transmitido y el asco situacional. Tanto dramaturgos como personajes se ven obligados a disfrazar escénicamente la realidad representada, debido a la peligrosa situación política y socio-económica de la nación; pero es tan absurda y grotesca dicha realidad que la única salida es la denuncia, muchas veces escondida mediante el uso de tiempos distintos, o metáforas que implican y exigen un público cómplice.

Puesto que el objeto de nuestra tesis es demostrar que las características señaladas como constantes del grotesco criollo reaparecen en el neogrotesco, en esta parte de nuestro análisis demostraremos cómo la lucha irresuelta de contrarios en acción y reacción, la pérdida de comunicación, el tema del fracaso, el mundo distanciado entre el individuo y la sociedad y la risa desmitificadora de la realidad reaparecen y se mantienen.

2.2

Osvaldo Dragún (1929-)

Osvaldo Dragún nace en Paraná, pero adopta la ciudad de Buenos Aires como centro de operaciones artísticas con varias estadías en Cuba. Comienza su larga trayectoria artística con la obra: La peste viene de Melos (1956), continuando con las Historias para ser contadas en el mismo año y una serie de obras, entre ellas: Hoy se comen al flaco (1976) y Al violador (1981), siendo las tres últimas obras mencionadas las que analizamos en nuestro estudio.

A Dragún, algunos críticos, entre ellos Peter Roster, le consideran como un autor de ruptura, es decir que el dramaturgo rompe con el realismo naturalista y se va por el camino del grotesco crítico social para entrar en las fronteras de la neovanguardia. La introducción de uno o más narradores, el uso innovador de escenografía, y su abierta ruptura con el ilusionismo realista dan muestra de la influencia de estirpe brechtiana. También introduce a sus obras personajes que hacen de árboles, perros y monos, y actores que hacen patente su trabajo de representación en las tablas, todo lo que contribuye a romper con ese ilusionismo al mismo tiempo que denuncia la realidad de una forma grotesca y crítica. Además de las influencias de Brecht, las obras de Dragún siguen la tradición del grotesco criollo argentino en cuanto que representan la situación grotesca por la que ha atravesado la Argentina durante e inmediatamente después del régimen de Perón hasta nuestros días.

2.2.1 Historias para ser contadas (1956)

Las Historias para ser contadas (1956) de Osvaldo Dragún inician, para nosotros, el neogrotesco en la Generación del '54. Las historias que acá analizamos son un grupo de cuatro: "Historia de un flemón, una mujer y dos hombres", "Historia de como nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica en Africa del Sur", "Historia del hombre que se convirtió en perro" e "Historia del mono que se convirtió en hombre".

Como otras producciones del Teatro Independiente Fray Mocho, con el cual trabajaba Dragún, las Historias . . . tienen como característica general el uso de escenarios sencillos y un reducido número de personajes. Revelan en términos generales la condición humana, todo aquello que el individuo hace para poder sobrevivir al medio, y al mismo tiempo apuntan la relación entre actores y sociedad, entre teatro y público.

La primera historia que analizamos es "Historia de un flemón, una mujer y dos hombres". La fábula es sencilla. A un vendedor de baratijas se le inflaman las encías. El dolor le impide trabajar ya que su trabajo, más que todo, lo hace hablando, proponiendo su mercancía por las calles de Buenos Aires. Como consecuencia de su enfermedad va donde el dentista quien, sin haberle dado nada, le cobra cien pesos y lo manda a tomarse una radiografía, la cual le cuesta otros cien pesos. Al final de cuentas el dentista no lo opera, y

así se ve forzado a seguir trabajando, lo cual causa su muerte.

En esta pequeña historia las contradicciones están bien marcadas. El dentista, como representante de la élite educada de la nación, explota al pobre vendedor sin hacer nada para curar su dolor. El hecho de que el vendedor tenga que ir a un dentista particular es una forma de denunciar al sistema, ya que éste no ofrece ninguna seguridad social a los trabajadores. El dentista, al no curar al vendedor, se quita la máscara de médico y enseña su rostro de negociante.

En general, la historia presenta el carácter grotesco de la vida cotidiana del trabajador en forma del individuo distanciado de la sociedad a la cual se desmitifica por el mismo hecho de que existe desequilibrio y falta de armonía entre los principios básicos en que ésta se sustenta, como son el trabajo y la responsabilidad social, ya que en una sociedad democrática bien organizada, el estado es el encargado de proveer la protección social a los trabajadores. En este caso se nos indica que el estado ha sido incapaz de proveer dicha protección, como son los servicios médico-hospitalarios.

La familia también es degradada. La esposa del vendedor se queja de su vida y expresa que lo actual no estuviera sucediendo si se hubiera casado con un ingeniero, lo cual degrada el trabajo con que el vendedor le da sustento cotidiano y a la sociedad por no pagar el trabajo de los pobres y exigir de ellos por medio de sus élites (el dentista)

pagos elevados de quienes no poseen medios.

Mujer--Yo seré en esta historia su mujer. Y si siempre me verán muy seria, es porque soy su mujer. Tal vez, si me hubiese casado con un ingeniero . . . (Suspira.) . . . como quería mamá . . . (21)

La escuela, otro de los centros de formación social, es también despotenciada. El conflicto se presenta por cuanto que los niños van porque los mandan, porque la escuela queda cerca, porque los padres no saben leer, pero no porque la escuela enseñe.

La pequeña obra ofrece un humor hiriente. Ninguno de los personajes ríe y a nosotros como lectores-espectadores si los personajes nos causan risa, ésta va acompañada de una reacción de amargura al darnos cuenta del mundo desequilibrado de la sociedad grotesca tercermundista representada metafóricamente en las tablas.

La segunda historia que analizamos es la "Historia de cómo nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica en Africa del Sur". Se refiere a un trabajador que, imposibilitado por razones familiares y económicas, no logra realizar su propósito de ser ingeniero, por lo cual se vale de las relaciones políticas de su esposa para conseguir trabajo en una transnacional exportadora de carnes. La compañía gana una licitación; pero se presenta el problema de que no hay carne de vaca, por lo cual deciden exportar carne de rata causando la epidemia de peste bubónica.

En esta historia, como en las anteriores, se presentan las características de la vida grotesca argentina. En primer lugar, es una denuncia contra las compañías transnacionales ubicadas en el Tercer Mundo. La compañía es poseída por un inglés y un italiano quienes autorizan a Panchito que exporte la carne de rata. Por otro lado, es una denuncia contra el compadrazgo político del Tercer Mundo y de los bajos fondos de las élites profesionales. Panchito, al conseguir el trabajo, se va enmascarando de tal manera que, para obtener un buen salario, se vuelve racista de un día para otro. No le importa que los sudafricanos se mueran ya que son negros, y es más, acostumbrado al sueldo, al ser despedido, se pregunta en voz alta si haría lo mismo con los argentinos si el empleo le fuera restablecido:

Panchito--¡Les digo que es muy serio! Porque ahora me dan lástima los negros de Africa del Sur. Pero, ¿y si mañana me vuelven a ofrecer 5.000 pesos por hacer lo mismo? ¿Qué voy a hacer? [. . .] ¿Y si en vez de los africanos son los santafecinos? ¿Qué voy a hacer? Les juro que no sé. (33-34)

Con facilidad se puede observar cómo las necesidades económicas degradan al ser humano y lo acostumbran a vivir en la apariencia, de tal manera que para muchos ese mundo de miseria espiritual se vuelve algo normal. Panchito, cuando ya tiene bien puesta la máscara que su puesto le exige, actúa como un verdadero verdugo, despide a Fernández por ser negro,

y ha aprendido a detestar a todos los negros hasta convertirse en un asiduo lector del Ku Klux Klan.

El lenguaje rostro se presenta en la obra por medio de las actuaciones de Panchito desde su puesto de trabajo. Actuando como un cruel burócrata, despide a trabajadores por motivos racistas.

Su enmascaramiento, por otro lado, llega a tal grado que es condecorado por el municipio por su campaña contra las ratas. La máscara se le cae cuando es despedido y acepta la posibilidad de haber sido causante de la peste.

El mundo distanciado y el choque de contrarios se dan por medio de la denuncia que se hace de la élite profesional, ya que el médico, el abogado, y el filósofo a quienes Panchito consulta sobre el hecho de mandar carne de rata a Sud Africa, recomiendan la acción, ya que la carne va a ser consumido por negros y los negros son negros que todavía no llegan a ser hombres. Habría equilibrio si los profesionales antes mencionados se opusieran a la acción; pero su aprobación distancia al mundo social ya que desvalorizan las bases en que la sociedad se sostiene. La acción de Panchito, de los empresarios y de los profesionales es contraria a nuestras creencias, y desde luego nuestra reacción tendrá que ser de repudio.

En el trato humorístico de la obra, el autor presenta el desequilibrio entre la necesidad de trabajar y la clase de trabajo, entre los cambios que el enmascaramiento opera en

Panchito y en las recomendaciones de aprobación de parte de los profesionales; pero al lector y al espectador no causa ninguna risa, sino que deja nada más que el agrio sabor del medio social absurdo y grotesco latinoamericano.

La tercera historia que tratamos es la "Historia del hombre que se convirtió en perro". La fábula explica cómo un hombre, al no encontrar un trabajo humano, tiene que trabajar como perro.

El fracaso se marca con claridad desde el punto de vista de que el hombre que se convirtió en perro (aunque conserva la figura humana) sabía tres oficios: mecánico, albañil y carpintero; pero las necesidades económicas le exigen aprender a ladrar, andar en cuatro patas, en fin, a hacer el trabajo de perro. Es una forma metafórica de decirnos que en el medio grotesco de nuestra sociedad nos vemos obligados a hacer no el trabajo para el cual estamos preparados--si acaso logramos prepararnos--sino aquél que podamos conseguir, aunque para ello tengamos que abandonar la condición humana. Su condición perruna es puesta de manifiesto por el director de la perrera y por el veterinario, quienes dicen en verso:

Actor 3--(Observándolo.)

Soy el director de la perrera,
y esto me parece fenomenal.
Llegó ladrando como un perro
(requisito principal),
y si bien conserve el traje

es un perro, a no dudar.

Actor 2--(Tartamudeando.)

S-s-soy el v-veter-r-inario,
y esto-to-to es c-claro p-para mí.

Aun-que p-parezca un ho-hombre,
es un p-pe-perro el q-que está aquí. (35)

La esposa del hombre convertido está en cinta y tiene miedo de dar a luz ya que puede tener un perro. Acá el trabajo, en lugar de fortalecer el lazo familiar, lo rompe, suprimiendo de esta manera la armonía que debiera existir entre el individuo y la sociedad:

Actriz--Tengo miedo . . . que sea (Musita "perro" [. . .].) ;Se fue . . ., se fue corriendo! A veces se paraba, y a veces corría en cuatro patas . . . (39)

El aspecto lingüístico también es claro; el hombre que trabaja de perro ha perdido su capacidad lingüística. Ahora en lugar de hablar, ladra, despotenciando de esta forma sus capacidades humanas.

Por medio de esta obra, observamos una de las diferencias principales entre el grotesco criollo y el neogrotesco. En el primero, Miguel, por ejemplo, en lugar de hablar con los humanos, habla con su caballo. En el segundo, la deformación grotesca se profundiza e intensifica, el personaje se convierte en animal para tratar de subsistir al medio social.

La lucha irresuelta de contrarios se establece en la medida de que, como hombre, no encuentra trabajo para lo cual

tiene que ponerse la máscara canina y como tal aparentemente triunfa. El mundo social se distancia, la armonía se rompe debido a las incongruentes ironías de la vida.

La fábula de nuestra última historia, "Historia del mono que se convirtió en hombre", es la siguiente: a un mono y a una mona se les enseña los elementos básicos de la civilización: el lenguaje, las operaciones aritméticas elementales y el trabajo, para que se conviertan en humanos. Al final, la mona está encinta y da a luz a un ser humano.

El tema del fracaso

En esta historia el fracaso se presenta por medio del hecho humano-civilizador, dicho hecho acarreando problemas a los monos. Mientras se están entrenando, tienen a un domador. Durante dicho proceso de viaje de la selva al asfalto de la ciudad se experimenta un cambio hacia el individualismo y machismo del ser humano. Cuando los monos dejaron de andar en cuatro patas se avergonzaron, así que nos dice el cantor:

y así comenzaron a erguirse

y a prostituirse

y apenas se pararon

se miraron

y se asombraron. (10-11)

Después de ello, en el proceso de formación intelectual, se utiliza un proceso de estímulo-respuesta. Se presenta un estímulo (un banano); pero en el momento en que los monos quieren agarrarlo, se les quita el puntero y los monos ruedan

por el suelo. Cuando esto sucede, el mono llora; pero la mona lo acaricia maternalmente. Ante dicha escena el cantor interviene:

no presten atención
a esta escena de amor
es instinto animal
nada sentimental. (12)

El proceso continúa hasta que se les enseña a comunicarse y trabajar. Cuando ya han aprendido a trabajar es cuando se presenta el fracaso total del individuo:

Mono (Al Actor 2)--Estoy construyendo.

Actor 2--Sí, ya sé, pero . . . ¿Qué?

Mono (riendo)--¡Eso no tiene importancia! ¡No es cosa mía! ¡Yo construyo! ¡Para eso me pagan! ¡Un hospital, un campo de concentración, una escuela, un laboratorio de bombas atómicas, un horno crematorio, un jardín de infantes, una cámara de gas . . . (17)

Lo anterior es presentado como un proceso alienante ya que el individuo en la sociedad actual trabaja por la necesidad de sobrevivir sin poner mucha importancia en los usos que los dueños del producto terminado van a dar a dicho producto, y aun cuando conscientes de que se pueden estar produciendo por ejemplo, armas de exterminio masivo, el individuo es impotente ante las fuerzas de la sociedad.

La obra nos ofrece el punto de vista personal del autor. La cosmovisión de Dragún se nos presenta desde un punto de

vista marxista como un medio de denunciar la deformación humana en el mundo grotesco representado en el drama.

Otro punto que se enfoca en este proceso de humanización de los monos es cómo la civilización corrompe nuestro instinto natural gregario. Los monos, en su estado salvaje, vivían en una forma comunitaria, pero la división del trabajo los tornó individualistas y machistas al mismo tiempo, de tal forma que al final terminan, aunque con televisión y rótulos de ventas de productos, enjaulados, marcando así la forma aislada en que los humanos vivimos en esta selva asfaltada a la que llamamos sociedad.

La lucha de contrarios

La lucha de contrarios se presenta en esta primera historia en varias formas. Por un lado se ve el hecho de que la civilización, en lugar de proveerles de mayor libertad, los reduce al trabajo por la necesidad y a la limitación del espacio (la jaula). Por otro lado, las amenazas de la parte del mono a la mona degrada las bases en que se sustenta la familia y es como un grito desesperado de la humanidad por la pérdida del amor y comprensión. La humanización es la máscara del falso progreso, de la civilización en la cual el trabajador demanda de la sociedad condiciones laborales que ésta niega, y cuando el trabajador las exige, entonces se le encierra.

Los aspectos lingüísticos

En esta pequeña historia nos damos cuenta de cómo los monos, cuando no podían hablar, se comunicaban, y cómo pierden dicha capacidad al aprender a hablar. El mundo de los monos civilizados se presenta más distanciado de la comunidad que el mundo del antropoide. Es significativo que la primera palabra pronunciada por el mono es "¡Socorro!", como un grito de desamparo en la civilización, y es notorio también que en el mundo de la propiedad privada, lo primero que se les enseña es a contar.

Los explotadores, por otro lado, consideran que los proletarios son los explotadores y ellos las víctimas, ya que les duele y se cansan de ver al obrero sudando, sin poderle pagar, como ellos lo expresan, lo necesario para subsistir.

El lenguaje es ante todo ambivalente y lo es porque el mundo que se presenta es absurdo y grotesco. Es absurdo, desde el punto de vista de que la civilización, la sociedad "democrática" cuya base fundamental debería ser la libertad, esclaviza; y es grotesco porque los humanos en cuanto más libres nos creemos en cuando menos lo somos, y aun más grotesco e irónico cuando aquellos que son los causantes del dolor general se presentan como víctimas.

El autor, introduciendo al Cantor con sus estrofas explicativas, borra de gran manera la ambivalencia lingüística:

Cantor--

El hacer por hacer no significa
que siempre lo que hacemos está bien
ya que a veces por no meter la pata
el tiro sale por la culata . . . (17)

Siempre conviene saber
para qué se trabaja
¡y para quién!
¡La horda tropical
salvaje y comunal
dio paso a la ciudad
y al ser individual! (20)

La risa

Lo cómico se presenta en la obra de varias formas. En primer lugar tenemos que señalar las estrofas explicativas del Cantor. Sus estrofas filosófico-didácticas son al mismo tiempo cómicas. Al lector y al espectador, al examinar el contenido de dichas estrofas, no les queda más que reír por la forma en que se degrada los principios básicos de la sociedad, es decir, por la ruptura del sistema. Por otro lado, nos causa un humor hiriente la forma degradada en que se presenta el proceso de educación--deshumanización ya que en el mundo representado grotesco la educación en lugar de proveer, quita; en lugar de liberar, esclaviza. Por último, la familia, el amor, y el lenguaje se despotencian en las actuaciones finales del mono:

Mona--No . . . Creo que . . . voy a tener un hijo . . .

Mono (Feliz.)--¡No! ¿Y por qué lloras? . . .

Mona--¿Y si me sale . . . un hombre? Eh . . . si me sale un hombre . . . ¿Qué vamos a hacer? (20)

En general, las historias nos presentan el mundo grotesco tercermundista, un mundo donde lo que menos existe es la armonía y la comprensión entre el individuo y la sociedad y en el cual todos los valores en que la sociedad se funda vuelan hechos trizas en los crudos escenarios. en los cuales los autores lanzan por medio de sus personajes acusaciones directas en contra de una sociedad que obliga a convertirse en perro, como lo expresa el actor "para salvarse de los mordizcones de los hombres" (5).

Las cuatro historias, por la forma de marionetizar a sus personajes nos recuerdan a la Commedia dell'arte; pero la diferencia estriba en que las historias no son sólo para divertir sino para denunciar el carácter grotesco de la sociedad tercermundista. Son grotescas porque presentan en forma irónica el desequilibrio social donde las contradicciones aparecen por todos lados. Es, ante todo, un mundo exageradamente enrevesado, presentado al lector-espectador por medio de la deformación subjetiva del personaje, lo cual pone de manifiesto la intención didáctica del dramaturgo. Un hombre muere a causa de un flemón, después de pagar al dentista que no lo cura. Panchito González, para sobrevivir, se presta de medio para exportar la peste

bubónica. Otro hombre, para ganarse el sustento, tiene que trabajar de perro. Y el mono que vivía en armonía consigo mismo y la naturaleza se hace hombre, se civiliza para individualizarse y en consecuencia, se esclaviza.

2.2.2

Al violador (1981)

La fábula de la obra: Aldo, personaje central, es un joven que no desea violar. Lo que él desea es la vida común: un horario de trabajo con el respectivo fin de semana de descanso y nada más; pero en su interioridad existe una fuerza que le empuja a violar. Así, viola a Ella, a Lassie, al maestro, a la esposa de Alain (Aldo) y estrangula al sacerdote y a Uno hasta que está ahorcado por Árboles. La fábula planteada así parece sencilla y fantástica; pero en el análisis de los elementos dramáticos nos damos cuenta de que las principales características del grotesco criollo aparecen en forma más elevada; es decir, acá la acción no se da sólo en el escenario sino también al nivel mental, obligando al lector-espectador a convertirse en cómplice del personaje y poder, de esta forma, decodificar la falta aparente de comunicación entre los personajes mismos.

El tema del fracaso

Una de las características que nosotros encontramos en todo grotesco es la despotenciación por medio de la deshumanización. En Al violador nos encontramos con personajes árboles, perros, con representantes de la iglesia

que equivocan los dictados bíblicos, con personajes que no están de acuerdo con el sistema, con personajes que están de acuerdo con el sistema y que temen a los cambios del futuro. El fracaso principal lo encontramos en Aldo quien no está de acuerdo con el sistema y lo viola. El hecho de que este personaje lo único que pide es un horario de trabajo y dos días de descanso lo cual no puede obtener, es índice del distanciamiento entre el individuo y la sociedad cuyos principios de existencia se basan en el trabajo. La lucha de contrarios se establece entre lo que la sociedad le ha enseñado a pedir y hacer, y lo que le pide su "naturaleza" humana; de ahí que, ante la incapacidad de solucionar el problema, uno de los opuestos tiene que desaparecer, en este caso, Aldo, ya que el *establishment* es más fuerte que el individuo. Aun más, el distanciamiento entre el individuo y la sociedad está marcado por la situación del artista. Al final de la obra podemos verlo por medio del último parlamento de Aldo:

Aldo--Ahora . . . nada más que descansar . . . Y por favor, no permitan que sueñe. Para eso tienen espinas, ¿no? ¡No permitan que sueñe . . .! Tal vez ya no puedo ser Alain . . . pero puedo ser . . . Osvaldo . . . o . . . Tito . . . o . . . Andrés . . . o Carlos . . . o . . . ¡Descansar! ¡Por fin! (164-65)

A un nivel de contexto histórico, Dragún se está refiriendo, por medio de los pseudónimos (Tito, Andrés y Carlos), a los

otros miembros del grupo teatral que, debido a las circunstancias políticas, tuvieron que clandestinizar sus verdaderos nombres: Roberto Cossa, Ricardo Halac y Carlos Somigliana, para poder representar su obra dramática.

Los casos de violación están llenos de un simbolismo total. Ante su deseo de violar y su incapacidad de evitarlo. Aldo es perseguido por la autoridad. En uno de estos casos, Aldo es protegido por los Arboles quienes le recomiendan que se cambie de nombre. Aldo se enmascara y se pone el nombre francés, Alain, ya que en el mundo de estabilidad aparente de la sociedad las apariencias tienen un valor elevado. Alain, como tal, triunfa en medio de dicha sociedad, pero fracasa en la realidad, ya que su verdadero ser sale a lucir en la primera oportunidad y vuelve a violar. El fracaso se marca aun más en cuanto que la medicina recomendada por los Arboles quienes, según nuestro punto de vista representan la ética tradicional (la inmovilidad social amenazada por Aldo), no curan al violador por lo cual, para mantener su paz tradicional, se ven en la necesidad de ahorcarlo.

Los demás personajes fracasan por el hecho de que lo que representan y cómo lo representan está en peligro: los Arboles (la moral tradicional) sirven para que otros orinen en ellos; el cura fracasa porque, acostumbrado a engañar a los pueblos, se esconde detrás de una lengua muerta que nadie entiende, la profesional fracasa ya que, como tal, representa la élite de la clase explotadora, los padres por su vanidad cosmopolita,

y el profesor por su pedagogía que ignora el saber y teme a los cambios. En la obra todo es fracaso, alejamiento entre individuo y sociedad, masturbación colectiva de sus elementos constituyentes.

Los aspectos lingüísticos

La Generación argentina de 1954, en su vertiente neovanguardista, se caracteriza por su lenguaje irónico, una de las formas de desmitificar la sociedad argentina después de la caída de Perón. Si aceptamos que el lenguaje tiene como objetivo principal la comunicación de juicios e ideas entre los miembros de la sociedad, encontramos que en Al violador se pierden estas facultades, ya que los personajes no logran la intercomunicación entre emisor y receptor. El hecho referencial de que la obra se ubique histórica y espacialmente en la Argentina significa que la lengua nacional es el español; pero la interferencia de babelismos lingüísticos (francés y latín) nos hacen pensar que no hay comunicación entre la sociedad y el individuo. Aldo, muchas veces, expresa que desea violarlo todo. Todo, según nuestro punto de vista, es el sistema, pero esto es mal entendido por los otros personajes para quienes la violación no va más allá del hecho sexual forzado, sugiriéndose a otro nivel que, para cambiar dicha situación, hay que cambiar lo exterior y no lo interior.

El lenguaje es ambivalente en cuanto se presta obligadamente a una serie de interpretaciones de tal forma que pierda su verdadera función al dejar para el lector-espectador

la función decodificadora; pero al dejar en nosotros esta función, significa desde otro ángulo, que los personajes no logran comunicarse entre ellos mismos, pero sí con nosotros, ya que nuestras reacciones en favor o en contra de determinado personaje son causadas por dicha incomunicación en la cual se sustituyen palabras por imágenes.

En el caso de los personajes árboles, perros y números, la sustantivación es degradadora. El ser humano ha perdido sus nombres propios y, si lo tratamos de entender desde este punto de vista, los seres humanos somos los únicos capaces de entablar la comunicación oral y juiciosa. Por otro lado, la presencia de babelismos lingüísticos no es más que un índice de incapacidad comunicativa entre los miembros de la comunidad, entre el individuo y la sociedad y cuyo propósito principal es marcar el distanciamiento entre el individuo y la sociedad y señalar las contradicciones entre dichos mundos. El lenguaje expresa pero no comunica; es a nosotros, lectores-espectadores, a quienes nos toca inferir y tratar de descifrar los códigos lingüísticos.

La risa

La risa en Al violador es, sin lugar a dudas, la forma más cruda usada por Dragún para desmitificar la realidad social. En la obra, nos damos cuenta de cómo todos los valores en que la sociedad se forja se encuentran degradados, en especial la libertad del individuo. Así, el respeto a los mayores, a los padres, a las élites sociales, a la religión

y al magisterio pierden su poder humanizador cuando los personajes hacen de esos valores un inmenso vacío del cual al lector-espectador sólo le queda el asco por la forma en que son representados. Si los Arboles como estabilizadores del medio representan a las personas mayores, ellos sirven nada más para que los perros se orinen en ellos o para que la policía pegue rótulos para evitar el cambio, convirtiéndolos en orejas o informadores. La familia, como el ente tradicional que la sociedad considera como algo sagrado, se le despotencializa despiadadamente cuando el violador viola a su propia madre. Lo mismo sucede con el profesor quien hace de la respuesta del estudiante nada más que una burla lo cual causa que el violador lo ensarte, lo viole.

La religión es tratada no de forma diferente que los casos mencionados anteriormente. A la familia se le viola, pero se le deja viva mientras que al sacerdote se le mata por la falsedad con que representa el misterio religioso. Por un lado nos damos cuenta de cómo, por medio del sacerdote, se burla de la iglesia católica. En el momento cuando éste va a casar a Alain y a Ella, en forma equívoca expresa:

Sacerdote--¡Hermanos! ¡Hijos! . . . Lo que los hombres unen, no ose Dios separarlo.

A lo cual el Viejo inquiere:

Viejo--¿No era al revés?

A lo cual, el sacerdote, repitiendo su equívoco, exclama:

Sacerdote--(Se corrige rápidamente.) Los que los Dios

hombres no unen separo . . . Perdón, pero en latín lo sabía. Este idioma es confuso para hablar en serio.

(142)

Lo anterior, sin lugar a dudas, causa risa al lector-espectador, pero va más allá de lo meramente cómico, ya que la iglesia y sus representantes son presentados en forma degradada. Es como si el autor nos estuviera diciendo por medio de sus personajes: 'Esta es la iglesia a la que, por cuatrocientos y tantos años, no sólo hemos querido y respetado, sino a la cual hemos pagado diezmos. Véanla aquí por medio de su representante quien no sólo se olvida de cómo se hace su oficio sino del mismo Cristo a quien dice representar'.

La risa irónica llega a sus límites cuando se representa la sociedad en forma general como un todo desintegrado. Los personajes hablan de la vida dura y agitada, y formando un coro grotesco, comienza la masturbación masiva (con la mano derecha), como una metáfora irónica y grotesca de la sociedad derechista argentina a la cual se representa en la obra.

2.2.3 Hoy se comen al flaco (1981)

La fábula: hay un circo que, debido a la poca asistencia del público, se encuentra en dificultades económicas. Deciden propagandear su actividad artística con volantes anunciando que se van a comer al Flaco. El circo se llena y al final de la función se lo comen.

La obra presenta, desde el principio, los aspectos grotescos de nuestra sociedad: la lucha entre familiares, la bestialización del hombre por el hombre, la pérdida total de la comunicación, la dominación extranjera y con ello la pérdida de la libertad de los argentinos.

El fracaso está marcado no sólo por los personajes principales, el Flaco, Juan Moreira y el Lobo, sino por la actuación total del gremio. En primer lugar, tenemos que mencionar la situación de los artistas. El hecho mismo de que tienen que anunciar que se van a comer a uno de los personajes, marca alegóricamente la situación precaria del artista ante la sociedad. El Flaco, como tal, acepta dicho papel movido por la necesidad, con la seguridad de que es simplemente parte de la propaganda, de que es "circo" nada más, y de que son "amigos"; pero el hecho teatral de que se lo comen, visto a un nivel superior, marca el fracaso del artista ante el medio y señala a la sociedad como una comunidad hambrienta. La necesidad de trabajar para comer lo obliga a actuar en el papel víctima potencial, pero paradójicamente, resulta que al final, en vez de comer, se convierte en la comida de los demás. Al mismo tiempo hay que apuntar que en el clímax de la obra no sólo basta con comerse al Flaco sino que se comen los unos a los otros, lo cual es una representación clara de las contradicciones de la vida diaria donde el ser humano, para subsistir, tiene que destruir en forma bestial al más débil. Juan Moreira, en segundo

lugar, no sólo representa el distanciamiento entre el individuo y la sociedad sino que representa el fracaso total del pueblo gaucha ante la influencia extranjera. El hecho de que al pueblo se le represente por medio de algo muerto (la estatua) es cruda denuncia de la destrucción gaucha, de la pampa ahora cercada, de las familias forzadas a abandonar sus hogares pamperos para convertirlas a la servidumbre de los extranjeros. es decir, de la destrucción total de la familia, ya que por último, son los hijos de Moreira, convertidos en sabuesos policiales los que condenan al mismo padre, o sea el pueblo argentino.

La situación del personaje Lobo no es de ninguna manera diferente. La civilización, en lugar de traer desarrollo, ha traído hambre; y el hombre, ante tales circunstancias, se convierte en lobo del hombre. La inmigración europea a la Argentina, en lugar de establecer la armonía entre los recién llegados y los que llegaron antes, fracasa en su función socializante.

La religión también fracasa. Manuel (Jesús) y Pedro de Jesús (Pedro) se han quitado sus máscaras religiosas y actúan como otros hambrientos. Jesús ya no quiere ser el payaso de Pedro y en lugar de representar el cristianismo como tal, representan al clero desenmascarado quienes, para llenar sus estómagos y sus arcas, hacen todo lo contrario a los principios bíblico-religiosos en que se basa la iglesia.

El fracaso como tema central de todo grotesco se

manifiesta en todos los personajes. Es una representación teatral del mundo absurdo y grotesco de la Argentina y del Tercer Mundo, por lo cual se denuncia y se ataca por medio del canto del Flaco y las aseveraciones del Lobo. Es, entre otros, el fracaso de la fraternidad, el compañerismo y la verdadera amistad.

El uso de la máscara y el rostro se manifiesta en todos los personajes, pero es el Lobo quien representa la lucha irresuelta de contrarios en acción y reacción de la mejor forma. La sociedad le ha impuesto la máscara del lobo para subsistir en el medio. Es claro que en dicho medio social el individuo no hace aquello que es compatible con sus deseos o a sus puntos de vista éticos. Así, al individuo se le obliga a ponerse diferentes máscaras, y como tal, se ve también necesitado a actuar de acuerdo a esa condición aunque su subjetividad le esté gritando que lo que hace es negativo.

Es digno de hacer notar el punto de vista autoral. En las obras del grotesco italiano teníamos que inferir esta lucha de contrarios llevada a cabo por lo general en el triángulo amoroso. En el grotesco criollo, el personaje se engañaba pero creía en la sociedad. En el neogrotesco, por lo menos en Dragún, ya no tenemos que inferir esta lucha ya que el autor la pone en la boca del personaje:

Lobo--¡Miren! ¡Miren! ¡Esta es mi verdadera cara!
¡Hijo de puta! Me pusieron una máscara de lobo y
decidieron que yo era un lobo. ¡Mentira! Ahora me doy

cuenta. Esta es mi verdadera cara. ¡Yo no soy lobo!

¡Soy Bueno, Bueno! ¡Bueno del alma, carajo! (107)

Los demás personajes también aparecen enmascarados, particularmente los religiosos.

Lo cómico aparece a lo largo de la obra como desmitificador social. Los representantes de la iglesia (Manuel y Pedro de Jesús), en lugar de predicar el ayuno, organizan la cena de carne humana. Aquí se desenmascara a la Iglesia que no cumple con los predicados bíblicos y, en forma cómica, se degrada al mismo Jesucristo y a su apóstol, Pedro. A Jesucristo, en lugar de presentarlo como el "Maestro", se le representa como el payaso del apóstol y al apóstol como el organizador de la cena de carne humana. Los aspectos religiosos son degradados por el coro:

¡Oh Señor!

¡Oh Señor!

¡Abrenos las puertas

de tu ciudad!

Ha llegado a nuestra ayuda

el Gran Organizador.

Transformó las almas muertas

en civilización.

¡Ya no hay tierra yerta!

¡Ya no hay indios, no!

¡Alambres y puertas

y organización! ((99-100)

MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

Es también humorístico el caso del Flaco. Este, buscando un trabajo, se presta al juego del circo, pero se lo comen y como el Flaco no basta, los personajes se comen entre ellos mismos, quedando sólo Moreira quien en forma sentenciosa termina de degradar a la sociedad civilizada:

Moreira--Al final, quedé yo solo. Eso demuestra que a través del tiempo he sido mi Padre, mi Yo y mi Hijo. Quiere decir que soy el Todo. ¡Yo soy el pueblo! ¡Y quiero que mis enemigos escuchen mi mensaje! (123)

La sociedad, para que exista, necesita la armonía entre sus componentes. En esta obra se demuestra que esta armonía no existe, que no puede existir mientras al individuo se le bestialice, mientras los poderosos erijan las cercas de la propiedad privada en tierra ajena; mientras los representantes de esa sociedad no cumplan en la práctica lo que lindamente escriben en la carta constitutiva. La reacción será siempre desintegradora y encontrarán autores y obras como la presente que pongan ante el ojo del público, por medio del humor amargo, el hecho de la destrucción del hombre por el hombre.

En los aspectos lingüísticos Hoy se comen al flaco nos dice por medio del Lobo y de Moreira que el hombre ha perdido la comunicación. El ladrar no es de humanos ni el callar es de seres con vida. Si el Lobo aúlla y Moreira calla en la mayor parte de la obra, Moreira que es el pueblo y el Lobo, un individuo del pueblo, esto no hace más que romper la armonía social basada en la comunicación. A un nivel

extrateatral, no es otra cosa que un grito de denuncia del pueblo contra sus opresores.

La obra, como todo el neogrotesco, nos presenta hechos comunes y corrientes de la vida grotesca de los pueblos tercermundistas. Las contradicciones siguen ahí--entre el pueblo que habla pero no se le escucha, entre el individuo que distancia su mundo de la colectividad, entre hacer lo que no deseamos pero se nos obliga, dejando al final una sonrisa macabra en el lector-espectador y una mueca de dolor como reacción a las circunstancias del mundo representado.

2.2.4

Resumen-Dragún

La forma grotesca en que Dragún nos ofrece sus dramas junto con el uso de técnicas como el narrador, el grabador, personajes árboles, monos y perros, en un espacio determinado, Argentina, lo alejan estilísticamente del realismo naturalista, y lo colocan como una síntesis (1) del realismo crítico--actitud personal del dramaturgo y no aspecto literario de su teatro--y (2) del neovanguardismo--por el uso de las técnicas anti-ilusionistas. José Monleón, sobre estos aspectos y refiriéndose a las Historias para ser contadas, apunta

Historias para ser contadas era, además, un dato, una experiencia importante, con vista a los inmediatos agobios que acechaban a nuestro realismo crítico [. . .]. En todo caso, y admitida la condición dialéctica

inmutable de la existencia estética, es evidente que toda la vida teatral española estaba escindida en dos: en la demanda de un teatro evasivo, consolador y pequeño burgués, y la exigencia de un teatro crítico, abierto y popular.²

Dragún llenó dichas exigencias.

2.3

Griselda Gambaro (1928-)

Griselda Gambaro es de los casos no muy comunes que, en el mundo de la literatura, se dedican a la producción de géneros diversos. Así, la vemos como novelista, cuentista y dramaturga, siendo su dramaturgia el objeto de este apartado.

Comienza su larga trayectoria dramática en 1965 con El desatino. En esta década trabaja mucho con el Instituto Experimental Torcuato di Tella en Buenos Aires, y desde entonces, sus obras han sido traducidas y presentadas en diversas salas teatrales extranjeras en América y en Europa. Durante las décadas de los '70 y '80, su producción dramática y las puestas de las mismas aumentan considerablemente, al mismo tiempo la crítica especializada dedica numerosos estudios de su obra. En la actualidad prepara dos obras que publicará el próximo año: Morgan y Penas sin importancia.

Las obras que de esta autora analizamos son Los siameses (1966) y El campo (1967). Uno de los temas principales en la obra de Gambaro, como en todo grotesco, es el fracaso de sus personajes, en este caso, por medio de la violencia y la

crueldad de las relaciones familiares y sociales.

En los aspectos estilísticos, algunos críticos, entre ellos, Angela Blanco Amores de Pagella y George Woodyard, la consideran como autora absurdista; pero dicha consideración es desmentida por la autora, considerando su teatro como grotesco, y más, como vanguardista, entendiendo el término "vanguardia", al menos refiriéndose al teatro argentino de vanguardia, como

el esfuerzo de unos pocos autores y grupos de teatro por romper las formas deterioradas de un teatro naturalista, por reencontrar un lenguaje y una imagen nuestras [sic] por encima de una transcripción pedestre de una realidad que sólo nos expresa en nuestra dimensión más mínima.³

Dentro de esta consideración, es que se enmarcan las dos obras que de ella analizamos. No sólo basta la transcripción de modelos extranjeros (vanguardia europea del '50) sino que se debe ser original en la aplicación de los mismos. Esta autora, como los vanguardistas europeos, no confía del todo en las palabras y, para comunicar su mensaje al público, hace hablar a las imágenes.

2.3.1 Los siameses (1966)

En Los siameses, Gambaro presenta un tema que se hace constante en su dramaturgia: el verdugo y la víctima. Dicho tema, junto al tema común de todo grotesco, o sea, el fracaso de los personajes, sirve a la dramaturga para denunciar la

realidad grotesca universal, y en especial, la argentina.

La fábula: la obra nos presenta a dos personajes posiblemente hermanos, Lorenzo e Ignacio. Lorenzo es cruel y envidioso de tal forma que, abusando de la ingenuidad de Ignacio y manipulando a la policía, lo hace apresarse y consecuentemente morir. Al final, se da cuenta de la necesidad que tiene de su hermano muerto; pero es tarde para robarle los atributos que tanto envidiaba.

El fracaso

El tema del fracaso se enfoca en esta obra en la familia y la autoridad. Alguna crítica ve a Lorenzo y a Ignacio como una representante de Cain y Abel.¹ Nosotros también lo vemos así, y más, como el fracaso cotidiano de las relaciones familiares, extendiéndose dicho fracaso al núcleo mayor de que la familia es miembro, la sociedad. Por otro lado, el hecho de que Ignacio muere en la cárcel, falsamente acusado y condenado, nos está diciendo que los representantes del poder judicial, en lugar de proteger a los que se dicen proteger, los asesinan.

En Los siameses, no hay ningún vencedor, ya que Lorenzo, desde que comienza a causar los problemas a Ignacio, los está causando a sí mismo. Es algo así como tratar de vivir aislado en un mundo en el cual es imposible vivir separado de los demás.

Existe en la dramaturgia de Gambaro en la década del '60, un enfoque del fracaso en una forma totalizadora. Las fuerzas

en pugna se encuentran en un callejón sin salida: tanto la víctima como el victimario es responsable de los hechos. En Los siameses, Ignacio es tan culpable como Lorenzo, al no poner ninguna resistencia o buscar una salida al problema, y Lorenzo lo es por cinismo de su conducta. En el caso presente, los dos personajes son un completo fracaso. Ambos han llegado a la madurez cronológica; pero siguen viviendo una infancia mental, a tal grado que ninguno de los dos es capaz de decidir su propio destino.

La lucha de contrarios

En la obra, la lucha de contrarios se presenta a tres niveles distintos: (1) entre realidad y apariencia, (2) entre victimario y víctima, y (3) visto a un nivel psicológico, entre subjetividad y objetividad. En el primer caso, Lorenzo se enmascara de fuerte, macho y prepotente; pero al paso que leemos la obra, nos vamos dando cuenta de que no es más que un impotente que se esconde detrás de su máscara machista y que es esa misma impotencia disfrazada de soberbia lo que lleva a causar la muerte de Ignacio a sabiendas que, con dicha muerte, él también morirá, ya que, como opuestos que se repelen y atraen, Lorenzo depende más de Ignacio de lo que éste depende de él.

En segundo lugar, está la lucha irresuelta que se da desde el inicio de la obra en la cual Lorenzo actúa como victimario e Ignacio como la víctima. En esta lucha no hay ningún ganador, ya que si es cierto que Lorenzo causa, con sus

mentiras y manipulaciones, la muerte de Ignacio, está, al mismo tiempo, causando su propia muerte, ya que su impotencia lo hace depender directamente de Ignacio en lo material y en lo espiritual.

Por último tenemos la lucha psicológica. En este caso se da la posibilidad de que la obra trascienda a la autora y que los dos personajes representan a una misma persona en la cual se da una lucha dualística entre el yo-subjetivo y la objetividad, la subjetividad representada por Ignacio con su amor y su bondad natural, y la objetividad representada por Lorenzo y sus diabólicas maniobras, su holgazanería, cinismo y su gula por la propiedad privada. Todo esto nos hace suponer que el hecho de ser gemelos es una historia que posiblemente ha sido inventada por Lorenzo a fin de adueñarse de los pocos bienes materiales de Ignacio y al mismo tiempo dar rienda suelta a sus instintos maléficos; pero si por otro lado fuera cierto que los dos personajes representan a una misma persona, es lógico pensar que, cuando en una misma persona se dan contradicciones objetivas entre lo que se siente y se piensa dichas contradicciones conducen irreversiblemente a la destrucción del mismo. Este tipo de contrarios está patente también en la dramaturgia de Pavlovsky de los últimos años en sus obras: Potestad, Pablo y Voces, que se ha representado en Buenos Aires con el nombre, "Paso de dos".

La risa

En Los siameses la risa aparece, aunque pocas veces, acompañando las marrullerías de Lorenzo y esto, por supuesto, no causa risa, sino repugnancia al lector-espectador; sin embargo, lo cómico lo encontramos en las formas estúpidas que ambos personajes utilizan, el uno para acusar al otro, y el otro por la forma pasiva de aceptar las acusaciones. También encontramos comicidad en la actuación retrógrada de la policía. La autora presenta a los representantes del orden público como a un par de idiotas ignorantes; pero ante todo, como los criminales que son. Ellos, teniendo las evidencias de que todo de lo que se le acusa a Ignacio es una burda mentira, proceden a su encarcelamiento y paralelamente a su muerte. Desde este punto de vista, el poder judicial aparece degradado hasta el fondo y es lógico que aunque nos da risa la forma payasesca en que el Sonriente y el Gangoso (policías) son presentados, ello deja en nosotros la grotesca mueca de dolor al pensar que dichos policías son los representantes del orden público y que, aunque teatro, los actos de injusticia por ellos representados son hechos comunes no sólo del Tercer Mundo, sino de los países desarrollados.

2.3.2

El campo (1968)

Con El campo de Griselda Gambaro continuamos con un grotesco si no diferente al anterior, más profundizado en sus rasgos característicos y más interiorizado en los aspectos

escénicos.

La fábula de la obra: un joven consigue trabajo de contador en determinado lugar aunque ignora cuáles son las actividades laborales de dicho centro de trabajo. Desde su arribo, oye indicios de crueldad en las afueras de la sala donde es recibido pero acepta las explicaciones (falsas) del director del campo. Conoce a una encarcelada a quien la tortura la ha convertido grotescamente en una piltrafa humana. Ella cree no sólo que es una dama, sino que es una artista. El director, falsamente bondadoso, humilla y permite que otros humillen a Martín, el joven, y a la encarcelada, Emma. Al final les permiten marcharse del lugar que no es otra cosa que "un campo de concentración". La pareja marcha a casa del joven contador. Los hermanitos de éste han sido secuestrados. Llegan unos torturadores del campo quienes inyectan a Martín y lo marcan con un hierro caliente y se apoderan de nuevo de los dos.

Los aspectos grotescos

En esta obra, nada escapa a las características grotescas. No sólo el escenario se ha profundamente interiorizado, ya no es un cuarto de una casa de conventillo adonde se trasladó el sainete al convertirse en grotesco, sino que se ha trasladado a un campo de concentración hasta interiorizarse en la mente de Emma. Esto lo evidenciamos en las actuaciones de dicho personaje. Sus reacciones instintivas--la picazón--ante la tortura psico-física de que

es víctima, contradice sus palabras amistosas con relación a su victimario.

El fracaso lo podemos ver de la siguiente manera: sus tres personajes principales, Emma, Martín y Franco (director del campo) representan el fracaso del sistema social. En primer lugar, tenemos el caso de Emma, un grotesco hasta el fondo de sus epitelios físicos y mentales. Ella cree que es una dama "chic", que es una pianista distinguida, y que Franco es su amigo de infancia. Hablando a Martín, dice:

Emma--Ah, ¿me abraza? ¡Si nos viera Franco! No es mi novio, es mi amigo de la infancia . . . (107)

Esa no es más que la máscara impuesta en Emma a base de tortura por Franco y el campo de concentración. De su ser profundo no queda más que su voz entrecortada y el rasquín permanente como una reacción instintiva a su situación. A ella, se le ha hecho creer, no sabemos desde hace cuánto tiempo, que todo lo que rodea al medio y todo lo que sucede en él es lo normal. De este personaje no podemos esperar ninguna clase de triunfo, ya que toda su configuración grotesca puesta de manifiesto por medio de sus actos absurdos está condenada al fracaso.

A nosotros, lectores-espectadores, Emma nos muestra las condiciones a las que el ser humano puede ser condenado o sea la destrucción del ser humano por el ser humano mismo. La simple introducción de este personaje en el segundo cuadro hace que la tensión dramática se aumente. Venimos del primer

cuadro y hemos conocido a los dos personajes masculinos centrales. Martín y Franco y al mismo tiempo hemos visto cómo las fuerzas conflictivas se enfrentan, dándonos en forma relativa, no la seguridad de que nos encontramos en presencia de un campo de concentración, sino de un lugar donde cosas extrañas se están sucediendo. Pero la grotesca aparición de Emma (en camión, rapada, descalza y herida de la mano derecha) nos sirve para ir aclarando la verdadera actividad del campo, confirmada más tarde ante el golpe seco del látigo y la reacción psico-física de Emma, lo cual confirma las dudas de Martín sobre el diabólico lugar.

El punto más alto de tensión dramática, o sea, el climax de la obra, lo encontramos en el tercer cuadro. Es el momento cuando esperando que se presente un concierto musical, se nos ofrece un cuadro grotesco mediante el cual se representa con óptima teatralidad, el fracaso total del individuo en la sociedad. Emma, después del ridículo y absurdo a que ha sido obligada, termina rodando y arañándose para concluir en un rincón entre sollozo y sollozo. Martín, por otro lado, ha sido herido por miembros de la SS, y no puede ni siquiera hablar. Vencido, intenta ahogar el llanto, e inevitablemente, termina afirmando que el concierto le ha divertido mucho. Evidentemente el único que se ha divertido es el psicópata torturador, Franco.

Martín como tal ha fracasado. La impotencia de actuar sobre los hechos, y de esta manera evitarlos, da muestra de

su derrota. Lo mismo sucede con Franco, ya que, visto desde un ángulo extrateatral, sólo alguien profundamente enfermo, desquiciado mental, es capaz de gozar con el sufrimiento de los demás.

El fracaso se perenniza cuando Martín y Emma, que han salido del campo, fracasan en su intento de libertad, ya que la SS los secuestra de nuevo. Franco, al ordenar dicho secuestro y al negar con su actitud individual las bases morales en que se funda la sociedad, aumenta también su fracaso.

La sociedad, que se supone estar integrada armónicamente por seres humanos amantes y respetuosos de los derechos en que ésta se basa, está degradada hasta el extremo mediante lo que les sucede a Emma y a Martín. Con facilidad inferimos la cacería humana (por medio de las cremaciones masivas de gente aún con vida) en que caen los secuestrados, de tal forma que todo lo que acá sucede está profundamente alejado de lo normal; pero son hechos que han sucedido (el holocausto), que siguen sucediendo (los desaparecidos) y que denuncian a la sociedad en general como un inmenso campo de concentración en el cual el individuo es impotente ante todas las cadenas impuestas por la misma.

La lucha irresuelta de contrarios

En El campo, todo choca dentro de la inmanente ambigüedad de sus elementos. El título mismo choca en los aspectos semánticos. De una connotación de un lugar abierto a un campo

sinistro de tortura no hay ninguna relación. La misma existencia del campo de concentración en un mundo que creemos libre y humano delata una diferencia total. Pero donde los contrarios se dejan ver con mayor claridad es en el uso de lenguaje máscara que está en abierta contradicción con las acciones de los personajes.

En el caso de Emma, su máscara no es algo voluntario. Su personalidad ha sido destruida por la diaria tortura que es, y desde tiempo que nosotros ignoramos, largo, por las referencias que ella hace de su infancia. Esta tortura perenne se la han impuesto su máscara de convivencia con el medio y su capacidad artística. La distancia entre lo que Emma es y lo que cree ser no hace más que denunciar dicha máscara y alejar el mundo subjetivo e individual del mundo objetivo de la sociedad. Ella cree que es artista, que viste de gala, que está rapada para usar pelucas ante diferentes audiencias. Vive en su anormalidad creada por la diaria vejación, el trágico mundo inventado por el torturador. El lector o el espectador puede detectar la máscara impuesta a Emma ya que su vestuario, su apariencia física, sus parlamentos no son de ninguna manera armónicos con sus acciones. Ella no se puede quitar la máscara. Su rostro no es más que una piltrafa humana con sarna psicológica, y son, de cierta forma, las acciones de Martín y el juicio del lector-espectador los encargados de descubrir su rostro:

[Acotaciones de la autora]: (. . . Sus gestos no concuerdan para nada con su aspecto. Son los gestos, actitudes de una mujer que luciera un vestido de fiesta. La voz es mundana hasta el amaneramiento, salvo en oportunidades en que la voz se desnuda y corresponde angustiosa, desoladamente a su aspecto.) (82)

Por medio de este personaje observamos las distancias entre el neogrotesco y el grotesco italiano. Aquí el tema del triángulo amoroso está ausente. También podemos ver con claridad las diferencias con el grotesco criollo. En El campo no es sólo que el escenario sea interiorizado, sino el cuerpo semántico entero de la obra. El grotesco se ha tornado mental, ya que los personajes. Emma por ejemplo, debido a la tortura física y psíquica, considera como cierta la historia impuesta por Franco.

El grotesco criollo y el neogrotesco que hemos analizado antes de El campo nos han presentado por medio de Discépolo el fracaso del individuo frente a la sociedad por razones más que todo económicas, y Dragún intensifica ese aspecto poniendo énfasis en las dimensiones de clase. Pero Gambaro va más allá. Su obra es un grotesco total; el fracaso es más aterrador, ya que si Franco un día fue humano, ahora es una bestia con máscara de hombre quien considera su quehacer como algo positivo. A Emma, un ser víctima de la tortura, le ha destruido sus capacidades físicas y mentales; y Martín que, buscando un trabajo, termina secuestrado y posiblemente con

un futuro como el presente de Emma, nos lleva a pensar en un mundo aun más complicado.

Las connotaciones lingüísticas de la obra bien podrían trasladarnos a los campos de concentración de corte hitleriano, pero la mención de la guerra de Viet Nam y los nombres de los personajes no permiten apuntar a un lugar determinado. Esto da a la obra un carácter grotesco más significativo y nos hace pensar en muchos lugares enmascarados con fachadas de algo muy diferente de lo que en realidad son o en la sociedad en general como un inmenso campo de concentración donde, con métodos sofisticados, se esclaviza a la humanidad, convirtiendo al individuo en un ser impotente de luchar contra los males sociales.

Los aspectos lingüísticos

El campo nos presenta un caso clínico de la pérdida total de comunicación. La comunicación lingüística se da entre seres normales. Se comunican ideas, juicios y para ello es necesario un emisor y un receptor, pero en El campo no puede darse ninguna comunicación porque el único ser normal es Martín.

Los parlamentos de Emma son sintácticamente correctos, pero existe un abismo entre significantes y significados. Sus frases pueden ser afirmativas, pero su universalidad es negada por los hechos. Lo mismo sucede con Franco cuyos parlamentos no tienen ninguna correspondencia con sus acciones, ya que, después de todo el retoricismo con que trata a Emma, el

lector-espectador puede inferir el verdadero rostro de este personaje a quien la autora le da aun el nombre de un dictador reconocido (Francisco Franco). Desde este punto de vista la función comunicadora del lenguaje no sólo aparece atrofiada sino destruida, ya que el mismo Martín va perdiendo paulatinamente, con el conocimiento de los hechos, su capacidad identificadora y, por si acaso el hecho de estar fuera del campo le permitiera recobrar sus capacidades lingüísticas en forma total, ello sería un peligro para el sistema social que no sólo permite sino que autoriza la existencia del campo. Por ello se le encierra de nuevo.

En el grotesco criollo vimos cómo los personajes en lugar de hablar, balan. En el neogrotesco ladran, pían; pero en la medida que éste representa problemas más profundos de la sociedad, a aquéllos que por medio del lenguaje pueden denunciarlos se les encierra o se les extermina en hornos crematorios, ofreciéndonos así tramas dolorosas y desenlaces horribles.

La risa

Si acaso podemos hablar de lo cómico en El campo, no lo vamos a encontrar en la intertextualidad, sino en la interpretación del estado de ánimo y de la intención de la autora y en la interpretación o estado de ánimo del lector-espectador. Es posible que las incongruencias de Emma y de Franco puedan causar risa, como también el concierto y su audiencia; pero luego nos damos cuenta de que, detrás de todo

ello, hay un lenguaje extrarreferencial y que es allí donde se da la ruptura. Nosotros consideramos que, en el neogrotesco, la risa abierta y verdadera es inexistente. Lo que hay en todas estas obras es humor negro, ironía y sarcasmo que no dejan en el lector-espectador otra cosa que sinsabor y repugnancia social, ya que ante todo sabemos que aun cuando el texto se lo inventó el autor, en el fondo, no son más que contextos, reflejos de la hosca y grotesca realidad en que vivimos. Como dice Emilio Carballido en un estudio de la obra de Gambaro:

No se trata de un campo de concentración nazi. Se nos advierte: los uniformes son disfraces. Eso sucede muy obviamente en la Argentina si juzgamos por el lenguaje, o en alguno de nuestros países. Sucede hoy. El fino realismo del idioma, su tenue y color local, dan peso de certidumbre a cuanto vemos.⁵

Lo cómico en El campo lo podemos encontrar en la forma en que la autora se ríe de la "civilización" y nos alerta contra la pasividad, contra ese cerrar colectivo de ojos ante la cruel realidad, y por otro lado, en nosotros mismos, los lectores y espectadores, miembros del conglomerado social que seguimos entonando himnos, hablando del progreso científico y volviéndonos ciegos, ingenuos e ignorantes ante la problemática social de nuestro devenir histórico. Parece ser un tema desprovisto de humor, pero Tamara Holzapfel opina que la seriedad del tema de esta obra admite un humor negro por

el hecho de que el énfasis queda más bien en la acción que en los personajes:

The intensity of the experience is at times alleviated through the use of black humor. Attention is not drawn to the personality of the characters but rather to the inexorable movement in which they are caught.⁶

En El campo, si hacemos de la presencia grotesca de Emma un motivo de risa, ello no podrá dejar nada más que una mueca de dolor, al conocer los resultados finales, y más, si conocemos que representan, aunque metafóricamente, hechos históricos reales y posibles actualidades que, estando a la par nuestra o viviendo con ellas, son alienantemente tan duras que, como a Emma, nos han enfermado tanto nuestra vida que muchos las podríamos llamar, equivocadamente, progreso . . . civilización.

2.3.3

Resumen-Gambaro

De Griselda Gambaro la crítica ha hablado y sigue hablando mucho. Ello, con todos los pros y contras sobre su obra, no es otra cosa que un indicativo de la importancia de la misma. A nosotros, nos toca ubicar el teatro de dicha autora en la corriente del neogrotesco, sosteniendo y demostrando las influencias de lo grotesco universal y en particular del grotesco criollo en la obra de dicha autora. Nosotros señalamos el hecho de que algunos críticos, entre ellos Angela Blanco Amores de Pagella, Evelyn Picón-Garfield,

Sandra Messinger Cypess, Tamara Holzapfel, Dick Gerdes, Daniel Zalacaín, los cinco últimos citados por Fernando de Toro⁷, relacionan la obra de Griselda Gambaro con el teatro del absurdo y el teatro de la crueldad. Nosotros no lo vemos así, aun cuando no consideramos el teatro como un fenómeno aislado y terminado, sino que lo vemos en la línea de influencia directa del grotesco y, en particular, del grotesco criollo, ya que en las dos obras que hemos analizado, se dan todas las características que del grotesco criollo se han apuntado en la primera parte de nuestra tesis. En primer lugar, nosotros hablamos del fracaso de los personajes. Tanto en Los siameses como en El campo, los personajes fracasan. Franco, aunque triunfa en sus objetivos diabólicos, es un fracasado como ser humano, ya que sus acciones no caben dentro de la normalidad cotidiana del ser humano, y vemos en Lorenzo otro fracaso, ya que éste es un ser totalmente dependiente de Ignacio; es un ser despersonalizado quien quiere apoderarse de la sonrisa de Ignacio para poder subsistir; y es lógico que, causando el dolor de éste y manipulado su muerte, se convierte en un masoquista que morirá cuando muera el otro. Por otro lado, nosotros hemos hablado de la ambivalencia del lenguaje en el grotesco criollo, de la lucha de contrarios y de la máscara y el rostro. Todo ello aparece con claridad en los textos de estas obras si se tiene la suficiente capacidad para decodificar el discurso usado en las mismas. Por ejemplo, nosotros sabemos que "siameses" connota hermandad, y todos

esperamos que los hermanos se quieran, y más cuando son gemelos; pero acá la connotación semántica se rompe, ya que lo que se da es la antítesis del significado de la palabra "siameses". Lo mismo sucede en El campo. Si sólo leyéramos el título, podríamos pensar en la campiña, o en un campo de deportes, y de nuevo, sucede todo lo contrario, de tal forma que tenemos que examinar el lenguaje para darnos cuenta que es un machete de dos filos: en un filo, la máscara, y en el otro, el rostro. Por otro lado, por los intertextos, nos damos cuenta de algunas cosas: si en El campo se habla de Viet Nam y que los uniformes de los guardias son disfraces, sabemos que no es un campo nazi, y ello complica más la situación, ya que implica la posibilidad que nuestro lugar de trabajo y en fin, como ya lo anotamos anteriormente, la sociedad entera sea un campo de concentración. Encontramos también los binomios risa-llanto y el sabor agridulce o la mueca de dolor que la lectura y la exposición del texto en el escenario causan al lector-espectador; lo vemos en la risa dolorosa de Lorenzo y la risa-llanto de Emma, como al mismo tiempo, en la máscara falaz de Franco y Lorenzo quienes dicen lo que no hacen y hacen lo que no dicen. Ese mundo distanciado de que nos habla Kayser lo vemos con claridad en la actuación de los mismos personajes: Franco se distancia de la sociedad en cuanto que, en una sociedad normal y democrática en toda la extensión semántica de la palabra, los torturadores y asesinos no tienen ningún lugar. Lorenzo se distancia de lo social en cuanto

que, en una relación normal entre seres humanos, y es más, entre hermanos, sus acciones son también anormales.

Sobre las diferencias que encontramos con el absurdo, es que en las obras de Gambaro que acá analizamos, se nos presenta un problema real, físico y no metafísico como en el absurdo en el cual los personajes ya no luchan; en Los siameses y en El campo se da un tipo de lucha: Ignacio desmiente a Lorenzo aunque los policías no lo crean aun teniendo las evidencias que Ignacio les presenta, y Martín protesta aunque al final sea marcado y reencampado.

Otra influencia del grotesco criollo en Los siameses es vista por Miguel Angel Giella en los personajes:

[. . .] el panadero gallego y su hija, el viejo que vive frente a la cárcel y el jubilado, recuerdan a esos personajes de barrios favoritos del sainete.⁸

Sobre la posición de Griselda Gambaro en la neovanguardia, consideramos que es mejor expresarlo con sus propias palabras:

Queremos un teatro de furia, de revelación, donde no tengamos miedo para expresarnos, donde podamos sentirnos libres porque ésta es la primera condición de un teatro de vanguardia. Sean cuales fueren las presiones externas, los libres tenemos que ser nosotros, los que hacemos teatro [. . .].⁹

En Los siameses y El campo existe esta libertad. Gambaro, con mucho coraje, nos está diciendo por medio de los

siameses, que los seres humanos, en vez de amarnos, nos odiamos y destruimos. y por medio de El campo. grita furiosamente la denuncia de la posibilidad de que, en la sociedad, la libertad y la armonía son nada más una fachada. una máscara tras la cual se esconde un inmenso e inhumano campo de concentración.

2.4

Roberto Cossa (1933-)

Con Roberto Mario Cossa continuamos con el neogrotesco, crítico de la realidad social argentina. Las dos obras que acá analizamos. La pata de la sota y La nona, son ejemplos claros del uso del ilusionismo y del expresionismo para ofrecer al lector-espectador la profunda e irónica metáfora de la realidad cotidiana argentina.

2.4.1

La pata de la sota (1967)

La fábula: una familia inmigrante fracasada no alcanza, al final de la obra, a descubrir las causas de su fracaso, convirtiéndose así el fracaso, como en todo grotesco, en el tema central. En La pata de la sota, el triunfo es una triste manifestación familiar de las esperanzas en los cambios políticos. La realidad es muy diferente a la ilusión de la familia. José D'agostino fracasa en su función de padre de formar a sus hijos por motivos que él no entiende. Los estratos artesanales se ahogan con el desarrollo industrial y ni el Dios de Clementina puede salvar la situación. Por

otro lado. José cree en el cambio político, considerando que, con la caída del justicialismo peronista en 1955, las cosas han cambiado y que la situación va a mejorar para los trabajadores. Juicio éste que resultó ser todo lo contrario, ya que desde la caída de Perón pasando por los civiles hasta la dictadura de los generales, el clima político empeoró y la economía argentina cayó en la recesión.

El fracaso de Juan Carlos, de Alberto y de Pablo obedece a la misma situación. El hacerse ilusiones, sin analizar las leyes más generales que rigen al mundo objetivo, los lleva a la pérdida. El individuo se distancia de la sociedad en cuanto que los patrones económicos de ésta los llama a arrancar de la nada y a realizarse económicamente, lo cual es imposible en el mercado conflictivo de oferta y demanda. Alberto pierde su pequeño negocio y se hunde en la efímera ilusión de que, yéndose al sur o al norte, va a convertirse en millonario. Juan Carlos, como corredor de seguros, se ve en dificultades para pagar su parte del mantenimiento de la casa. Y Pablo, quien representa a las fuerzas en levante revolucionario, fracasa en su intento de cambio, ya que dichas fuerzas combatieron contra la dictadura con una semilínea estratégica político-militar corto-placista, pero sin una estrategia socio-económica que pudiera haber atraído a las masas. Ronaldo Munck, con Ricardo Falcón y Bernardo Galitelli, apuntan toda la problemática política socio-económica desde la caída de Perón hasta la llegada del general

Juan Carlos Onganía¹⁰, situación confusa que se refleja en las ilusiones y respectivo fracaso del núcleo familiar de José D'agostino, protagonista de La pata de la sota, como en toda la clase media argentina de fuera de las tablas teatrales.

El sexo femenino fracasa desde el punto de vista que, tradicionalmente en las clases medias tercermundistas, el hombre trabaja fuera de la casa y la mujer es la encargada directa de lo doméstico. Así, una vez que el hombre fracasa, dicho fracaso se hace extensivo a la mujer.

Además, la huida de Julia, la última esperanza de José, con un hombre casado tiene un sin número de implicaciones sociales. En primer lugar, desmitifica la tradición de que a la novia se le entregaba al futuro esposo "de blanco, virgen y en la iglesia", marcando de esta forma la decadencia de las clases medias. Se rompe con la tradición matrimonial y posiblemente con la unión por amor verdadero, ya que las parejas se unen por necesidad simplemente para llenar el vacío social.

En la obra no hay ningún triunfo, y el mismo título lo indica: La pata de la sota no es otra cosa que el fracaso social déja-vu, ya que, desde la caída de Perón hasta la llegada del general Onganía, tanto las clases medias como el proletariado se vieron traicionados por la burocracia sindical. Los personajes de esta obra representan los números intermedios y menores de un juego de poker en los cuales los ases representan a la oligarquía, los reyes y caballos a los

gerentes y militares, la sota a la clase media, y los números menores al pueblo.

La lucha irresuelta de contrarios

Los contrarios que luchan en esta obra son muchos. En primer lugar, tenemos industrialización contra artesanía. José es artesano, y como tal--aunque se esté industrializando--no es capaz de competir contra la industria gigante, contra los monopolios transnacionales; pero dicha industria, por otro lado, no prueba haber levantado la economía.

Se presenta también esta lucha en términos de ilusión y realidad. El caso de Alberto es típico. El negocio lo pierde debido al mal general que sufre la pequeña empresa. Una vez liquidadas sus pocas máquinas, no le queda otro camino que engrosar las filas de los que buscan trabajo, y así, engañado por la ilusión, se va a continuar su fracaso al sur del cual vuelve peor. Nosotros vemos en este personaje al típico hombre iluso de las clases medias tercermundistas fracasadas. Este típico individuo cree que en la sociedad va a salir adelante con un pequeño negocio lo cual se prueba negativo. Luego se embauca en la ilusión del dólar, lo cual resulta aun peor.

En La pata de la sota, la sociedad, representada en el escenario y en el texto, aparece usando la máscara de la libertad y el progreso--la máscara de la libertad en cuanto que la secuela de golpes militares y elecciones pseudo-democráticas se dieron en nombre de la libertad y la

democracia; sin embargo, cuando dichos falaces patriotas se quitaron la máscara nos enseñaron el rostro de los criminales fascistas de esos días. Como lo dicen los historiadores T. E. Skidmore y P. H. Smith:

The military coup of 1966 appeared to mark a sharper break with the past than any coup since 1943. At a minimum, it was the most repressive, at least in the initial stages. [. . .] General Juan Carlos Onganía sought to implant a new kind of regime--a bureaucratic-authoritarian state.¹¹

En cuanto a la máscara del progresismo, del exitismo a corto plazo de la sociedad, una vez caída, no quedó sino un rostro de explotación en una sociedad en la cual las clases explotadoras, apoyadas por la 'gorilocracia' militar, se hicieron más ricas y las clases medias empobrecieron, trayendo como resultado la recesión económica y el abultamiento de la deuda externa que precedió a la Argentina después de que esta obra fue escrita, como lo describen Skidmore y Smith, diciendo que

The Argentine economy went from bad to worse in 1982. Inflation shot up to 200 percent, workers lost about one quarter of their real income, and the country went into de facto default on its private foreign debt.¹²

La risa y el mundo distanciado

Lo cómico lo abstraemos de esta obra de la ingenuidad con que los personajes edifican su mundo de ilusiones. Para el

lector-espectador, conocedor del medio político-económico tercermundista, las acciones de los personajes no pueden sino causar risa, y al mismo tiempo, mostrar el distanciamiento entre el individuo y el mundo real.

En primer lugar, tenemos a José, hombre trabajador y dedicado a su hogar. Grotescamente contemplamos que, al final de la obra, no encuentra explicación a su fracaso. La realidad es que no comprendió el devenir histórico. En una sociedad competitiva de oferta y demanda, en una economía de mercado libre, el pez más grande se come al más pequeño: en este caso, la artesanía tradicional no puede competir ante la producción industrial masiva. Por otro lado, José se equivoca en lo político. El cambio de jugadores no significa el cambio de sistema, y en este caso particular, quienes llegaron al poder por los medios usuales (golpes de estado o elecciones fraudulentas) siguieron jugando un partido aun más sucio que sus predecesores. Estas circunstancias y el bajo nivel de comprensión de parte de José lo distancian enormemente del mundo real, así como de los miembros de su mundo más cercano--la familia--ya que huye del mundo y de la familia.

Clementina, con su religiosidad, no contribuye a solucionar ningún problema, sino más bien a profundizarlos. Nosotros consideramos que la problemática actual no consiste en tener o no tener fe, sino en no tener medios para la subsistencia; sin embargo, podemos ver un ataque subterráneo a la religión en la actuación de Clementina. A ella le

interesa "su" salvación y no la de los demás. Si Jesucristo, según la religión, dio la vida para que otros se salvaran, Clementina no piensa en los demás. Cuando el problema se agudiza, no sólo deja su papel de cristiana, sino de madre:

Clementina--Por mí pueden hacer lo que quieran . . .

Vos . . . tus hijos . . . todos juntos. (106)

Acá podemos observar el distanciamiento. Clementina no ayuda a su esposo, ni a los hijos, y no asume el papel de madre, ya que exclama: "Vos . . . tus hijos", en vez de nuestros hijos o mis hijos. (La letra cursiva es nuestra.)

El caso de Alberto es, a nuestro criterio, el más risible y al mismo tiempo el que presenta el distanciamiento más profundo entre el mundo del individuo y la sociedad. Es lógico pensar que son los medios masivos de comunicación social, la propaganda estatal, la que promueve el exitismo a corto plazo; pero es culpa del individuo el no analizar la realidad tal como es. Alberto pierde su negocio puesto que los pequeños no pueden competir contra los grandes y se embarca en sus sueños millonarios que lo llevan al inmediato fracaso. Es a' mismo tiempo absurdo, chocantemente risible y grotesco, pensar que alguien en estos oscuros tiempos se va a volver rico de lavar platos o copas, y es aun más grotesco pensar que hay individuos que, ante el fracaso local, consideren dichos trabajos en los países del norte como una solución no sólo viable sino como una gran oportunidad.

El autor, por supuesto, nos pone este ejemplo como un reflejo crítico de la realidad de la clase media decadente y falta de educación del Tercer Mundo, particularizando en la Argentina para enfocar la crisis socio-económica de dicho país que se ha extendido a nuestros días.

Aspectos lingüísticos

En La pata de la sota no hay una verdadera comunicación. La problemática familiar, tanto económica como política, no se discute en la familia como un núcleo, sino que se da en forma separada, individual. José cree que la situación política ha cambiado para mejor; Pablo, por el otro lado, no considera que sea así, y por ello toma parte en algunas actividades políticas que lo frustran, ya que el grupo al cual pertenece no dispone de ningún plan político socio-económico, lo cual causa que abandone la lucha, y por falta de comunicación con su núcleo familiar, termina llorando y diluyéndose frente al televisor.

La falta de comunicación se presenta entre hermanos. En ninguna parte de la obra encontramos que Pablo y Alberto se intercomuniquen o que discutan sus problemas. Lo mismo sucede entre Marta y Julia, Juan Carlos y Pablo, o entre Julia, Marta y Olga.

En las pocas veces que el padre se comunica con Alberto, no existe armonía. El hijo quiere comunicar su exitismo, pero, después de todo, el padre se ve en la obligación de hacerle ver que no es otra cosa que un fracasado. El caso de

Julia no es nada diferente. Comunica a José que se va a salir de la casa, pero no a Clementina. El problema amoroso de Julia no se discute, pues ella ya ha tomado una decisión definitiva. Al final de la obra, vemos cómo Clementina deja solo a José, y éste termina grotescamente monologando su fracaso familiar en una escena final que se asemeja mucho a la correspondiente de Stéfano en la obra de Discépolo.

La pata de la sota, desde el punto de vista artístico-histórico cobra importancia debido que el autor nos presenta el tiempo grotesco y difícil por el cual ha atravesado la Argentina durante los años que preceden el estreno de la obra. Decimos "tiempo grotesco" por cuanto muchos ciudadanos creyeron que los cambios de gobierno traerían la mejoría del país; sin embargo, la realidad histórica se ha encargado de demostrar lo contrario: distanciamiento del individuo y la sociedad en cuanto que ésta no hace realidad sus prédicas propagandísticas; choque irresuelto de contrarios en cuanto que los golpistas se enmascararon de reformistas, y cuando esta máscara cayó, quedó al descubierto el rostro hostil y criminal de la dictadura militar fascistoide; choque de ilusión y realidad en cuanto que la clase media tuvo, desde el '55, la ilusión de subsistir en la realidad objetiva de dicho tiempo, siguiendo el molde tradicionalista. Hubo falta de comunicación en cuanto que la ciudadanía argentina fue incapaz de resolver la problemática de la gran nación del sur, falta de comunicación que se ve delatada en la representación

de La pata de la sota, tanto como en otras obras de Roberto Cossa.

2.4.2

La nona (1977)

En La nona la mayor parte de las características del neogrotesco que hemos señalado se encuentran presentes desde la introducción del escenario hasta el desenlace de la misma.

La fábula: el comienzo se parece a un grotesco arquetípico en que enfoca los pormenores de otra familia inmigrante (la de Carmelo Spadone) que va a la quiebra económica y espiritual. Lo que no sigue el esquema normal es la causa, es decir, la glotonería insaciable de la Nona, abuela de Carmelo. Al final la familia es destruida quedando la anciana como la grotesca pseudo-triunfante de esta tragedia.

El fracaso

Es tan grotesca esta obra que desde el principio, en el escenario podemos predecir cómo en el desarrollo de la misma se romperán con todas las reglas de la normalidad social. Nos referimos al escenario. Es el mismo interior del grotesco, pero a éste se le ha aumentado una cueva, si no polifémica, con la misma oscuridad barroca donde por lo general habita un monstruo. Un monstruo, eso es la Nona. De parte de ella no hay ninguna referencia a su esposo, ni de sus hijos; es como una sabandija movida no por los sentimientos sino por los intestinos.

La familia comienza a fracasar porque sólo un miembro trabaja. Carmelo ha sido hasta ahora el sostén. Chicho, con sus sueños de músico no alcanza a comprender que, en su medio social y en la actualidad en que vive, el arte es incompatible con la economía y que aquéllos que alguna vez llegan a vivir del arte han pasado los mejores días de sus vidas trabajando en otras ocupaciones que poco o nada tienen que ver con la actividad artística. Por otro lado, nosotros no conocemos o no nos damos cuenta que esté escribiendo alguna pieza musical: todo su tiempo se diluye en el trá-lá-lá y en la efímera ilusión y no pasa de ser un parásito holgazán. Esto lo podemos ver a lo largo de la conversación entre Carmelo y Chicho, durante la cual Chicho siempre trata de buscar una salida olímpica a su holgazanería.

Carmelo--Y ya sabés, mañana le hablo al pescadero.

Chicho--;Pará un poquito! (Obliga a Carmelo a sentarse.)

Lo de las cobranzas no va. Está bien. Pero tiene que haber otra cosa.

Carmelo--Oíme, dejáte de líos.

Chicho--(Que sigue recorriendo los avisos.) ;Es increíble la falta de oportunidades que hay en este país!

(82)

Las mujeres--Maria, esposa de Carmelo, Marta, hija de éstos y Anyula, tía de los mismos--trabajan en el hogar a excepción de Marta que trabaja "dizque" en una farmacia. Anyula no forma parte directa del núcleo familiar de Carmelo

y es por causa de la Nona que se quedó solterona, convirtiéndose en un peso más para Carmelo. Martita, debido a los problemas económicos de la familia, su falta de educación y a la carencia de verdaderas oportunidades de trabajo se ve, consideramos, obligada a prostituirse. Su trabajo de vendedora de perfumes en una farmacia donde siempre está de turno a media noche, su trabajo final de manicura "para hombres", la semidesnudez y exceso de pintura con que aparece en la última escena, su cansancio físico excesivo y su muerte repentina a temprana edad, todos juntos revelan el tipo de trabajo al que la sociedad la forzó--la prostitución.

La situación del triángulo diabólico (Chicho, Francisco, Nona) es un completo fracaso en cuanto que Chicho, por buscarle siempre salidas olímpicas a su holgazanería, termina pagando caro sus desviaciones. Es harto grotesco ver a Chicho en la misma cama de su esperado salvador a quien tienen que asear después de que se orina y defeca a la par de Chicho. Francisco, que se casa con la Nona por motivos económicos y de quien no conocemos su final, paga caro su avaricia. En los últimos momentos que lo vemos, no es más que un deshecho humano de quien sólo oímos el monólogo de su avaricia: "Catanzaro . . . Catanzaro" (114), nombre de la estancia italiana que esperó heredar de la Nona.

El fracaso de Carmelo en su gestión familiar es además de grotesco, doloroso. Por un lado, es el fracaso de la pequeña empresa; y por el otro, es el fracaso del jefe de

familia quien no comprendió que las familias deben de vivir solas y que el ser humano, cuando alcanza la mayoría de edad, tiene por obligación que ser responsable de sus actos, de su vida. La Nona, quien causa la mayoría de los problemas, fracasa en el sentido que, como progenitora de la familia, es el oponente principal al bienestar de ésta, y lo que podría verse como un triunfo circunstancial no es más que el fracaso total: ha destruido a la familia; está sola. "¿Quién la va a alimentar?", "¿Morirá de hambre?": éstas son algunas de las preguntas que quedan sin contestar al final de la obra.

La lucha de contrarios

En esta obra, la lucha de contrarios se presenta entre ilusión y realidad. La ilusión es la máscara social con la cual varios de los personajes se cubren, alejándose de esta manera drásticamente de la realidad. Tenemos, en primer lugar, el caso de Chicho. Como en casi toda la tradición grotesca argentina, siempre aparece un personaje aspirante a artista, y Chicho es el ejemplo en la presente obra. Este personaje no es el único culpable de su máscara, ya que a ello contribuyen Carmelo y Anyula. Chicho fracasa en su gestión artística y busca de todas formas encontrar una salida a su situación. Cuando, debido a los problemas económicos, es obligado a desenmascarse, no queda más que un rostro endeble e incapaz de enfrentarse al medio real. Así, muere aturdido por los efectos de los males de los cuales él fue el principal causante.

El segundo caso de enmascaramiento es el de Francisco. A éste la ilusión de adueñarse de la falsa herencia de la Nona lo lleva a cometer el error de su vida, casarse con ella. Está en lo que podríamos llamar la luna de miel estomacal porque ésta le come todas las ventras. Francisco, como un zombie mendigo, es recogido por Carmelo y, ante las necesidades económicas, lo llevan a mendigar y, en una de esas salidas, desaparece por completo. El caso de Francisco es grotesco en cuanto que dicho choque entre ilusión y realidad se da en muchas familias de las clases medias y altas del mundo; o sea, el casamiento por intereses económicos y no por amor con resultados parecidos o peores al acá apuntado.

A Marta, son, por un lado, la necesidad económica del hogar, la falta de educación, su juventud y la falta de consejo y comunicación con sus padres los factores que la llevan a prostituirse. Ella se pone la máscara del trabajo honrado, pero existen más que fuertes sugerencias que lo que en realidad hace no es lo que dice. Es raro que una farmacia donde ella dice vender perfumes esté de turno todo el tiempo después de la media noche; lo mismo sucede con el trabajo de manicurista de hombres. En el tercer mundo, el mismo engaño de la clase media convierte a los hombres en machistas y, debido a ello, el arreglo de las uñas por parte de una manicurista es considerado como un acto falto de hombría, señalándose a los que lo practican como homosexuales. Pero es la última escena en la cual Marta sale de su cuarto de la

casa paterna maquillada en grado exagerado y semidesnuda lo que nos dice que el hogar de Carmelo Spadone ha llegado a los bajos extremos y que a Marta ya se le cayó la máscara de trabajadora decente quedando al final el rostro de una joven prostituta quien muere, consideramos, a causa de alguna enfermedad social. Y lo más "grotesco" de todo es que la familia hace la vista gorda a la situación, desenmascarando así otro de los mitos de la clase media: la imagen que uno da al mundo, la honra, el temor al "¿Qué dirán?".

El choque irresuelto de contrarios también se presenta entre el individuo y la sociedad. En una sociedad verdaderamente democrática todos estos sucesos grotescos pudieron haber sido evitados. Si Chicho en realidad tuviera vocación artística, hubiera sido la sociedad la encargada de ayudarlo; pero en este caso particular, dicha ayuda no se menciona. El caso de Marta, sin haberse educado, es otra muestra de que la sociedad no tomó la responsabilidad de educar a los jóvenes y de ahí percibimos la causa de todo tipo de desviaciones juveniles. Por otro lado, el amontonamiento en que vive la familia Spadone nos sugiere la falta de vivienda digna para la clase trabajadora. Por último, el caso de la Nona desmitifica a la sociedad en el sentido de que el médico diagnostica normalidad y buena salud cuando todo era lo contrario. Al mismo tiempo, la sociedad no toma responsabilidad de los ancianos, cargando a las segundas y

terceras generaciones con las responsabilidades que la misma sociedad ha eludido.

La risa

Lo cómico se presenta en La nona como desmitificador de los parámetros sociales. En la tradición hispanoamericana, a los abuelos se les quiere y se les cuida como reliquias del árbol genealógico. En La nona es todo lo contrario. Es Chicho quien, aunque en su retoricismo, pareciera ser el que más la quiere, busca las formas más oscuras para deshacerse de ella, llegando al extremo grotesco de que la anciana trabaje las calles como prostituta. Es claro que todas estas salidas exististas nos causan risa; pero detrás de esa risa nos queda el sabor amargo de ver cómo se irrespeta a la anciana y de ver cómo las necesidades económicas de la familia Padone los lleva a hacer cosas extremas. El veneno es otro caso donde la intención de homicidio repugna y causa nuestro rechazo, aunque no deja de causar risa el hecho de que a la Nona ni el veneno le hace entrada, resultando esto en la muerte de Anyula lo cual causa al lector-espectador una mueca de amargura.

Por fin, la boda de la Nona y Francisco es cómica desde todo ángulo. Francisco se está casando por Catanzaro; la familia cree estarse deshaciendo de la anciana y ésta va atraída por los chocolates y los demás antojos que Chicho ha mencionado. Los resultados finales de esta boda son también risibles en cuanto que Francisco paga caro su ciega ambición

y la familia Spadone paga el doble, ya que no sólo tienen que cuidar a la Nona sino a Francisco, quien no come como la Nona, pero sí actúa como un tierno a quien hay que limpiarle todas sus porquerías.

En los ejemplos anteriores, nosotros vemos la desmitificación de la sociedad en cuanto que la falta de oportunidades de trabajo es la causa principal de los problemas de la familia Spadone y todas las salidas que la familia le busca al problema de la Nona son causadas también por falta de apoyo social. La sociedad se ve también desmitificada, ya que la familia como pilar fundamental de la misma, no funciona armónicamente y el matrimonio al que forzan a la Nona y Francisco por medio del engaño, es muestra del decaimiento social de las clases medias tercermundistas. A ello habría que añadir que la glotonería representada por medio de la Nona es un símbolo de la obsesión de los argentinos por la comida, lo cual influyó directamente en el problema de la clase media, ya que debemos cultivar nuestra mente en forma paralela a nuestras necesidades biológicas, y no al revés.

Los aspectos lingüísticos

En los aspectos lingüísticos de la obra, el lenguaje muchas veces no cumple su función de vehículo comunicador de ideas entre los personajes, y otras veces hay una falta total de comunicación entre los mismos. En el caso específico de la Nona, a todo intento de comunicación por parte de la

familia, ella responde pidiendo comida. En este caso, la ambigüedad semántica del lenguaje nos sugiere la actitud personal del autor frente a la problemática de esos días, denunciando la glotonería de los argentinos, aun en tiempos de crisis. Otro caso notorio de la ambigüedad lingüística es cuando todos celebran el casamiento de la Nona y Francisco, y ella cree que la celebración se debe al año nuevo. Lo mismo sucede cuando Francisco quiere hablar de la herencia; la Nona responde con frases que nada tienen que ver con la pregunta, todo por el equívoco y engaño iniciales.

En el caso de Chicho, el lenguaje se vuelve ambiguo ya que éste lo usa para su conveniencia. Hay muchos ejemplos en los cuales Carmelo, buscando la solución de los problemas económicos del hogar, sugiere a Chicho los lugares donde éste puede trabajar; pero éste no se da por aludido y trata de hacernos creer que los trabajos no son para él sino para la Nona. Otro caso de ambivalencia lingüística se presenta cuando Chicho saca engañada a la Nona y la deja perdida. Explicando a la familia el porqué del paseo expresa que fue la Nona quien le rogó que la llevara a pasear.

El lenguaje también asume funciones de máscara en el caso de Marta. Ella expresa todo el tiempo que trabaja en una farmacia vendiendo perfumes. Dicha farmacia está de turno todo el tiempo y es el turno nocturno el que le toca a ella. Hay sugerencias que nos advierten que Carmelo duda sobre la validez de dichas explicaciones:

Carmelo--Estás de turno otra vez. Pobre nena. Lo que es el farmacéutico ése debe ganar bien. Dos por tres cambia de auto. Hoy se vino con un Falcon.
(72)

El trabajo desmitifica también otro de los basamentos de la sociedad, la religión. Para la mayoría de los personajes, Dios se ha despotenciado hasta la inexistencia, ya que, a excepción de Anyula, nadie lo menciona, y ella, que de cierta forma busca refugio en la divinidad, muere envenenada.

Por medio de Chicho también se desmitifica a la Iglesia. Toma el trabajo de vendedor de biblias y las trata de vender en las tabernas. Dicho hecho sugiere o que los religiosos son taberneros o que el hombre alejado de Dios busca en la bebida el escape a los problemas que la religión es incapaz de solucionar. Por otro lado, el hecho que ni en las puertas de la iglesia le compren las biblias, puede significar que la religión no pasa de ser más que un hábito, una tradición y no una verdadera creencia.

2.4.3

Resumen-Cossa

Roberto Mario Cossa, explora en sus grotescos los extremos a que el individuo puede llegar cuando su mundo individual se distancia de la colectividad por causas de la crisis político socio-económica de la sociedad

En las dos obras que de este autor hemos analizado, hemos podido ver cómo usa en sus grotescos las técnicas del

ilusionismo y del expresionismo. En La pata de la sota, por medio del *flashback*, el autor nos lleva y nos trae por los momentos cruciales por los cuales había pasado la Argentina desde la caída de Perón hasta que la obra fue escrita. La obra, como texto, nos remite a varios contextos en la historiografía socio-política de la Argentina de las décadas de los '50 y '60.

En la segunda obra, La nona, el autor, por medio del expresionismo, también nos lleva al conocimiento de las causas y efectos del momento histórico socio-político argentino, enfocando esta situación por medio de la descomposición social de la clase media de dicho país.

La acción dramática de ambas obras, por medio de su dinámica, nos conduce a fijar nuestra atención como lectores o espectadores a un desenlace inevitable, el fracaso de sus personajes. El autor domina el espacio y el tiempo de tal forma que el texto puesto sobre las tablas nos lleva a las regiones esperadas en el tiempo requerido. Cossa, como los demás autores objeto de nuestro estudio, enfoca la problemática argentina desde un punto de vista personal muy realista aunque en las puestas use algunas técnicas antirealistas, como las del expresionismo, para lograr que en las puestas de las obras, la metáfora basada en la realidad cotidiana fuera de las tablas sea comunicada a los espectadores.

2.5 Eduardo Pavlovsky (1934-)

Con Eduardo Pavlovsky entramos a una forma más abiertamente psicológica y más interiorizada que el grotesco anterior. En los tres autores antes estudiados vimos un grotesco donde el ataque abierto al aspecto social o la desmitificación de los valores en que la sociedad se sustenta constituían el eje dramático fundamental. Con la excepción de algunas obras como El señor Galíndez y El señor Laforgue, Pavlovsky nos hace entrar a un mundo donde ya no se da la denuncia abierta; es un mundo lleno de fracasos en el cual los personajes viven en un limbo entre ilusión y realidad. Pavlovsky, debido posiblemente a su profesión de psiquiatra, investiga zonas más profundas del ser de tal forma que nos presenta personajes en los cuales se borra la distinción entre normalidad y locura. En momentos dichos personajes actúan como seres normales; en otros, más parecen marionetas solitarias monologando el problema existencial.

2.5.1 Telarañas (1976)

Telarañas no deja de ser menos grotesca que las obras que ya hemos estudiado. Aquí, las características grotescas se presentan en las tensas relaciones familiares.

La fábula: hay una familia de clase media. El esposo jubilado, la esposa--ama de casa--y un hijo (el Pibe). Ante las frustraciones sociales, se pasan la vida haciendo de ésta un juego grotesco de ruleta. Cuando juegan, es el único

momento durante el cual existe determinada comunicación entre los padres y el hijo. Sin embargo, hay que hacer notar que en este caso nadie actúa como ente familiar, sino que los padres actúan como apostadores y el hijo como el repartidor de las fichas (el croupier). Es esa falta de comunicación entre padres e hijo lo que causa que los padres lo ahorquen.

El tema del fracaso

Por medio de las dieciocho escenas rápidas de la obra nos damos cuenta del fracaso total de los personajes en cuanto que, representando a un núcleo familiar donde debiera existir el amor, la comprensión y la fraternidad humana como valores tradicionales de la familia, todo lo que encontramos es diferente a lo anterior. Es más que todo en la actuación de los personajes centrales, padre y madre, por medio de la cual nos damos cuenta del fracaso familiar, extensivo éste a la sociedad en general.

La familia como base fundamental de la sociedad es desmitificada ya que, como núcleo familiar, no funciona. Al hijo se le quiere hacer hombre al estilo antiguo, al estilo "la letra con la sangre entra", o sea, la didáctica del dolor. El hijo escucha, pero no responde y llega a sus diecisiete años no como un retrasado mental, sino como un inadaptado al medio familiar.

La obra nos presenta a los padres como una pareja fracasada que busca escaparse de la realidad por medio del juego de ruleta o con la religión del fútbol. El padre a

quien se introduce como un fascista hace de jugadores como Arrieta y Perfumo sus verdaderos dioses, al mismo tiempo que expresa que se ha jubilado porque lo que ganaba no le ajustaba ni para comer.

El autor explora el mundo interior de los personajes. A los padres, un momento se les presenta como aparentemente normales y otro momento se presenta a la madre y al hijo como una pareja incestuosa, a una madre sado-masoquista, a un núcleo familiar iluso-narcisista y al final, se presenta a los padres como una pareja infanticida.

Es exacerbadamente grotesco contemplar cómo el padre goza con la golpiza que él y Beto (uno de los policías) dan al Pibe, como lo es también ver a una madre amamantando a un adolescente. Y es grotesca la situación en que se ve el padre cuando el hijo, en lugar de vivir al Lanús, aplaude y viva al Racing. El mismo autor considera que su "teatro tiene que ver con [...] lo que Martin Esslin llama realismo exasperante"¹³.

A nuestro modo de entender, la obra es grotesco-realista al extremo, en la cual el autor usa la técnica de la exageración de la imagen dramática a lo expresionista para poder transmitir el triste reflejo de la realidad cotidiana. Por lo general, el ser humano es apariencia, exterioridad. Detrás de la máscara, del maquillaje cotidiano se esconde una interioridad oscura y sinuosa, el fuero interno que no queremos dar a conocer por temor a destruir la apariencia y,

con tal de mantenerla. cometemos un montón de errores, barrabasadas que una vez puestas al descubierto causan nuestra destrucción total.

El autor nos presenta en Telarañas, como antes en Cámara lenta, la lucha irresuelta entre realidad e ilusión, la máscara y el rostro. Cuando los personajes creen haber triunfado (triunfo para ellos consiste en tener dinero), el mundo da vueltas: sueños con carros, venganzas, desprecios; en fin, toda la enfermedad mental del fracasado.

Padre--(Hace cortes de manga.) ¡Me cago en el gobierno! ¡En el país! ¡Me cago en todas las revoluciones! ¡En los sindicatos! ¡En el ministerio! ¡En los jubilados de todo el mundo!

(Mirando al cielo.) ¡Me cago en Dios! (141)

Este monólogo semánticamente ambivalente, lo podemos interpretar de dos formas. En primer lugar, pensamos que es un ataque abierto a la oligarquía dominante, o sea que la forma en que piensa el padre iluso es la forma como piensa la clase dominante. En segundo lugar, creemos que es la pobreza la que obliga al individuo a creer en falacias como son la responsabilidad social por medio del establishment o la salvación de nuestras angustias por medio de la religión. Queda claro que la fuerza del ataque a estas instituciones fue la causa de que la obra fuera clausurada por el gobierno.

La actuación policiaca por medio de Beto y Pepe, es clara denuncia de la corrupción de las dictaduras tiránicas tercermundistas. Ellos llegan enmascarados como defensores del orden público; sin embargo, nos damos cuenta de sus actos bestiales, y, atraídos por la jerigonza discursiva del padre, se convierten en ilusos lahúres como el padre mismo. Por otro lado, mientras están viviendo la ilusión del millón y medio diario, comen gustosamente lo que se les ofrece. Cuando esta ilusión se rompe por el lado radial del jefe, vuelven a actuar como las bestias que son, dejando reafirmada la sentencia hacia la madre. Como tal, los representantes de la ley fracasan ante el lector-espectador. El autor, explorando la subjetividad de dichos personajes, los presenta como una pareja de afeminados narcisistas como diciéndole al pueblo: debajo del uniforme se esconde un afeminado, un salvaje y un oportunista.

Los aspectos lingüísticos

Al principio hemos dicho que Telarañas explora las relaciones familiares. Nosotros consideramos que el mismo título de la obra apunta a lo confuso, tenso y enmarañado de dichas relaciones. Acá no se pierde la relación entre padres e hijo sino que, desde el principio, no existe, señalando así el distanciamiento entre el individuo y su microsociedad más cercana. Y como tal la familia ha perdido su papel esencial como base de la sociedad, ya que no cumple con sus funciones. Las pocas veces que el Pibe expresa algo, ese algo no continúa

la comunicación con el padre, puesto que se convierte en la negación a todo lo que el padre quiere oír. Y las veces en que la comunicación sí se da, el Pibe no actúa como hijo sino como croupier. En la escena de Ico, el Pibe azota al padre. En otras escenas el padre y la policía azotan al Pibe, el hijo azota a la madre. Total, para que todo esto suceda, no obedece a otra cosa sino a la falta de comunicación y comprensión familiar y humana, a la función represiva de los padres, a los sentimientos de odio que subyacen en relaciones supuestamente de amor que la obra quiere destacar.

Es claro que lo que el autor nos quiere advertir es que sin comunicación no hay armonía y sin armonía la estabilidad social es imposible. Se llega a tal extremo de pérdida de comunicación en que el Pibe llora y aúlla, lo cual a la vez significa que le han hecho perder, debido al trato bestial, sus capacidades humanas. Al perderlas el joven--símbolo de las esperanzas del futuro--se pierden también las esperanzas de cambio, y su muerte no significa otra cosa que la reafirmación del tradicionalismo fascista, iluso y corrupto.

La risa

Aunque la risa sólo se produce raras veces, encontramos el humor hiriente por todos lados. La familia, un padre jubilado, una madre--ama de casa--, un hijo con quien no se comunican, teléfono, abundantes vestidos y pelucas, juegos, ausencia de trabajo, dinero, y las costumbres familiares particulares nos hablan de una clase media decadente. Es

risible que desde el principio se nos presente una escena fascista hitleriana ya que estamos en otro tiempo y otro espacio, y siendo don Paco el benefactor quien actúa a lo Hitler. El calificativo fascista se puede extender a todos los benefactores, y al mismo tiempo nos hace recordar que muchos criminales fascistas emigraron a la Argentina después de la derrota de los nazis.

En todas las escenas del juego de ruleta, causa risa amarga el hecho de que el aislamiento del individuo frente a la sociedad lo lleve a perder su tiempo en cosas improductivas como pasarse atrofiando el cerebro con la ruleta y la martingala. Detrás de esa ilusión torpe, de ese sueño de grandeza, se esconde la soledad y la incapacidad de hacer cosas productivas. Si se supone que, en lugar de perder el tiempo en cosas vanas, el deber de los padres es educar y preparar a los hijos para el futuro, más en estos tiempos cuando las oportunidades de triunfo son escasas, en esta obra resulta todo lo contrario: golpizas y malos hábitos, falta de educación formal y familiar contribuyen a que el Pibe se desarrolle como un narcisista, un tahúr y una persona a quien se le atrofia su desarrollo normal. El hecho es harto risible en cuanto representa una realidad cotidiana no de una familia en particular, sino de miles de familias quienes se pasan la vida implorando regalías estatales para pasar día a día jugando a las cartas, incapaces de producir bienes sociales, enmascaradas con la egolatría total, y quienes, al perder

dicha ayuda, pierden al mismo tiempo la máscara para darse cuenta que por largo tiempo no han pasado de ser más que un puñado de parásitos sociales.

Nosotros no podemos reírnos del incesto, del sadismo, del masoquismo ni de la escuela tradicionalista que a golpes se hacen los hombres. Eso nada más deja la amargura de estar entrando al año dos mil, pero sí causa risa lo de que de la familia así representada surgen educadores, religiosos y burócratas quienes muchas veces se enmascaran de corderos para dejar salir a la primera oportunidad el lobo feroz de su interioridad.

El mundo distanciado

En Telarañas no existe la armonía social. Los padres con sus acciones se distancian totalmente de los parámetros sociales. Se inicia la escena fascista en un tiempo y espacio en los que la sociedad internacional ha condenado dicha doctrina racista-guerrista: luego se nos presenta a un núcleo familiar en el cual no hay acuerdo en nada. Por consanguinidad, la familia debe estar basada en el amor respectivo entre padres e hijos: pero el pequeño cosmos familiar se distanciará si ello no existe. Nosotros como lectores-espectadores nos distanciamos del mundo que se nos presenta; pero por otro lado nos vemos obligados a aceptar que este grotesco es, como ya hemos señalado, exasperantemente "realista", y que hechos de relaciones familiares tirantes y de crímenes familiares son tan regulares como la salida y

puesta del sol. Nadie se extraña al leer en los diarios hechos de parricidios, infanticidios, abandono de recién nacidos en basureros y servicios sanitarios, separaciones familiares, y de largos períodos de incomunicación entre padres e hijos. No nos gusta; es absurdo y grotesco; pero es la realidad, por exasperante que sea.

Cuando se menciona en la obra. "¡Me cago en Dios! ¡En el gobierno!". o que el cura que murió era mujeriego, que los amigos nos apedrearon, que el hijo le hace el sexo a la madre, que en forma libidinosa la madre le da la teta y que al final los padres ahorcan al hijo; todos estos hechos sirven para marcar el distanciamiento del individuo de las normas éticas de la sociedad, provocando una reacción negativa de parte del lector-espectador y dejando al final, como todo grotesco, la mueca de dolor, el sinsabor al pensar que lo que se representa es la amarga y grotesca realidad escondida de lo social.

Eduardo Pavlovsky, en Telarañas, explorando las tensas relaciones de una familia, nos demuestra la problemática del ser como individuo y como ser social. Denuncia en forma profunda el hecho social, a los representantes del gobierno, al gobierno mismo en cuanto a los bajos salarios y pensiones, a la iglesia con sus curas mujeriegos; es decir, a la sociedad en general. Nosotros no sabemos si ésta fue su intención; si no fue así, Telarañas es un ejemplo claro de cómo la obra trasciende al autor.

2.5.2 Cámara lenta (1978)

La fábula: en Cámara lenta la fábula es sencilla: es la historia de un boxeador y su manager presentada en veinte escenas cortas. Se nos narra el pasado, el presente y el futuro en una forma contrastada entre ilusión y realidad, envuelta en el manto permanente del fracaso.

El fracaso

Como en las obras anteriores, el fracaso es el tema central de la dramaturgia de Pavlovsky. Pero su matiz distintivo estriba en que el fracaso se explora en zonas más profundas del ser, en zonas de la interioridad individual que no se tocaron de esta forma en las obras antes estudiadas. Los personajes de sus obras viven de glorias muertas y de ilusiones irrealizables. Dagomar, el personaje central de la presente obra, fue campeón de boxeo en tiempos pasados, pero está como la mayoría de los boxeadores profesionales del Tercer Mundo, pobre y derrotado. Su manager no está mejor que él, con la única diferencia de que Dagomar, por haber sido quien aguantó los golpes, tiene la salud deteriorada. Nosotros pensamos que la presencia de Dagomar enfatiza el fracaso como tema central tanto del neogrotesco como lo fue del grotesco criollo. Hay escenas que iluminan, especifican y determinan dicho fracaso. En la escena, "Comiendo juntos", se presentan las dificultades económicas por las que ambos atraviesan. Dagomar se enoja porque Amílcar se come la mayor parte de la comida, lo cual es un indicativo de las

dificultades económicas que a la vez conducen a discusiones infantiles. Lo mismo sucede en la escena, "A escondidas", en la cual Amílcar aparece escondiendo las bananas detrás del aceite. Así, este hecho de falta de fraternidad, independiente de sus causales, lo vemos en la mayoría de las escenas: "Del como fue", "La vuelta", "Los dueños de Dagomar", "El sueño", hasta la escena final en la cual aparece Amílcar con el cuchillo detrás de Dagomar y podemos intuir que, por los problemas que éste le causa, decide deshacerse de él, asesinándolo.

La lucha irresuelta de contrarios

En Cámara lenta la lucha de contrarios se presenta entre ilusión y realidad. La realidad no es otra cosa que el fracaso profesional y, en consecuencia, económico de los dos personajes quienes viven alimentando su situación precaria presente con las glorias del pasado, haciendo chocar dicha realidad con la falaz ilusión de que Dagomar puede volver al ring y recuperar los laureles perdidos. Siendo Dagomar como un símbolo de la lucha del pueblo argentino, ésta significa el fracaso de la gestión popular por encontrar una salida democrática a la crisis argentina de la década del los '70.

También se presenta la lucha de contrarios cuando se hace la retrospectiva a 1972, la fecha cuando Dagomar se coronó campeón. Entre el manager y el boxeador se da un alejamiento de mundos. Desde fuera, desde nuestra banca de lectores o desde nuestra silla de espectadores, podríamos pensar que

entre el *manager* y el boxeador existe armonía o que existía en los días de gloria; pero en el mundo particular de ellos lo que existe es el permanente desacuerdo:

Amílcar--Aquella noche me dijiste que eras el campeón . . . que vos eras el que recibías las trompadas (Pausa.) me tiraste las zapatillas en la cara. ¿te acordás? [. . .] Me dijiste que era una rata miserable y me pegaste un bife en la cara delante de mucha gente . . . (31-32)

Como podemos ver, en determinadas situaciones el alumno se le sublevó al maestro. En una de las veces que no escuchó a su *manager*, decidió pelear con el Negro quien lo derrotó y hundió.

Al final, la lucha entre el ex-*manager* y el ex-boxeador llega a tal grado que los dos seres que se han visto como hermanos se distancian en forma tan extrema que Amílcar, aturdido por todos los problemas que Dagomar le causa, decide asesinarlo. Lo que parecía ser fraternidad, comprensión o amistad sincera, termina, como todo grotesco, en el fracaso de ambos. La ilusión de ser grande choca con la árida objetividad del medio: una vez que el sistema ha exprimido las fuerzas que el individuo puede dar, lo azota y lo tira al rincón de los fracasados.

Aspectos lingüísticos

Como en toda obra del grotesco y del neogrotesco, en la presente, el texto nos presenta una aparente falta de

comunicación; pero en ella, sin embargo, nosotros encontramos la intención autoral de denunciar, por medio de las relaciones trucas entre Amílcar y Dagomar, el aislamiento y el distanciamiento total de la familia y la ciudadanía argentina. A lo largo de la obra se observa la pérdida de comunicación, la cual termina con largos monólogos de parte de ambos personajes. Es obvio que los diálogos quedan cortos: siempre se presenta un emisor, pero el receptor no enlaza la comunicación sino que a determinada emisión responde con un dislocamiento lingüístico: es decir que el lenguaje no cumple su función comunicadora. La pérdida de esta función la empezamos a ver en la escena, "Un gran campeón", en la cual, mientras Amílcar lee el diario a Dagomar, éste hace preguntas fuera de espacio y de tiempo. Pregunta sobre la opinión de Perón y no recuerda que Perón está muerto aun cuando estuvo en su velorio.

En la escena "La vuelta", en la cual Dagomar se plantea volver al ring, explica sus motivos: que sólo son diez años de ausencia, que no ha sido chupador, fumador, que no le pegaron mucho. Ante todas estas explicaciones va recibiendo de parte de su ex-manager un "claro por qué no" de una forma tan vaga y seca que nosotros comparamos dicha respuesta al "nunca más" del cuervo de Poe.

En las escenas prefinals la pérdida de comunicación se pone de manifiesto por medio de la amnesia de Dagomar. En el diálogo que sostiene con Amílcar sobre la pelea con el negro,

Ike Williams, Dagomar pregunta con insistencia:

Dagomar--¿Cómo se llamaba?

Amílcar--Williams. Tenía los ojos reventados . .
 . primero le reventaste el derecho y después le
 reventaste el izquierdo . . . siempre me hiciste
 caso . . .

Dagomar--¿Cómo se llamaba?

Amílcar--Williams. (40)

Dagomar sigue con la misma pregunta de tal forma que el hecho lingüístico no se realiza.

En la escena penúltima, "Por qué sigo así", la comunicación se ha perdido totalmente. Dagomar pregunta por sus pastillas a lo cual Amílcar contesta con lamentos del por qué sigue ahí, y ante la exclamación repetida de Dagomar, "Me duele la cabeza", Amílcar responde con un largo y confuso monólogo que poco tiene que ver con lo que Dagomar pide. Típico de todo grotesco, la escena termina como una muestra clara del aislamiento del individuo frente a lo social, la incapacidad del hombre de luchar contra el medio y el llanto de ambos como muestra del dolor humano. La última escena, nos muestra que ante la tragedia de la vida, ante el problema humano, la muerte es la única salida.

La obra, como lo expresamos al principio, presenta claras características del neogrotesco, pero dada la profesión psiquiátrica-autoral de Pavlovsky, dichas características se encuentran en el interior del mundo individual de los

personajes y es al lector-espectador al que le queda la tarea de abstraerlas de dichos escondrijos subjetivos.

Por un lado, el hecho de que la religión no se mencione es una muestra de la despotenciación de la misma. El hombre, en esta obra, ha perdido hasta la efímera esperanza de que algún dios lo ayude en sus problemas. Por otro lado, la falta total de la risa a lo largo de la obra es otro indicativo de que al hombre en estos tiempos de atribulación sólo le queda llorar.

El aislamiento de ambos personajes da cuenta de los mundos distanciados. Como tales, cumple con una función social: el deporte profesional; pero la situación actual del ex-boxeador y del ex-manager nos está diciendo que la sociedad se sirvió de ellos, pero ésta no les sirve cuando más la necesitan.

Cámara lenta nos presenta en una forma grotesca-realista, la vida como es y no como queremos que sea. Es el mundo de los fuertes, de los poseedores, un mundo en el cual los débiles y desposeídos no tienen cabida alguna.

2.5.3

Resumen-Pavlovsky

Con Pavlovsky hemos visto un grotesco diferente al de los autores anteriores. Examinando las relaciones familiares, el autor convierte dicho examen en un análisis de las relaciones sociales de la nación. Su obra se diferencia de las de los autores anteriores que hemos estudiado por el hecho de

combinar no sólo su profesión de psiquiatra y de dramaturgo, sino por el hecho de extender dicha combinación a la creación autoral y colectiva, aceptando cambios y sugerencias que, para las puestas, propone el director. Su teatro de vanguardia es un teatro de violencia general, es un teatro de denuncia de las precarias condiciones y relaciones del pueblo argentino y ¿por qué no de la humanidad en general? Su estilo se exagera llegando a las zonas profundas de la subjetividad del ser. Hemos dicho "su teatro de vanguardia", y ello implica una explicación al caso: su estilo, como el de Dragán, rompe con el texto muerto, con el texto aislado para convertirse en un cuadrilátero de autor-director-actor-público, es decir una actividad colectiva en la cual todas las partes juegan un papel importante y determinante en el resultado final de la puesta en escena del texto dramático.

En Cámara lenta, consideramos relación familiar la existente entre boxeador-manejador (Dagomar-Amílcar), relación que se ve truncada debido a los golpes de la vida para terminar con una muerte eutanásica. El autor, en entrevista con Miguel Angel Giella sobre la violencia en Cámara lenta, expresa que

[e]ra la metáfora del pueblo, de los golpes del pueblo y las cicatrices. Porque yo pienso que no son solamente los golpes y las desapariciones sino son las cicatrices que tenemos y no sabemos cuáles son, porque son cicatrices internas. El boxeador

tiene la cicatriz de afuera, pero lo que no se sabe y ahora se estudia en microcirugía es que cada golpe produce una microhemorragia [. . .].¹⁴

De ahí podemos sacar el choque de contrarios entre apariencia y realidad, un pueblo que ríe y que llora al mismo tiempo, un pueblo que se enmascara de salud, pero tiene su rostro lleno de huellas causadas por la explotación de la oligarquía y el látigo y la patada cotidiana de la "gorilocracia" dictatorial.

En Telarañas, el fondo no es diferente. Acá es directamente la exploración de las relaciones tensas de una familia de la clase media decadente argentina, familias que viven como antifamilias sin la armonía que debiera reinar en el hogar, familias que no se comunican, gente que vive del sueño, la ilusión y la esperanza, lo cual, al chocar con la austera realidad, trae como resultante la desesperación y la desesperanza hasta llegar al crimen familiar.

Pavlovsky, con sus reflexiones, nos ofrece un panorama de la situación difícil de un pueblo. Nosotros la vemos como la metáfora anquilosa de toda la humanidad siempre proclive al odio, a la explotación, a la desarmonía y a la destrucción. Así son sus otras obras: El señor Galíndez y El señor Laforgue, entre otras, donde de acuerdo al autor, "lo estético es secundario frente a la búsqueda de ferocidad"¹⁵. Por otro lado, sus obras llevadas a las tablas se convierten en teatro de goce donde, según sus mismas palabras: "se está atento, pero al mismo tiempo se está violentando una forma de ver"¹⁶.

Conclusión

A manera de concluir nuestro trabajo, reafirmamos y defendemos nuestros puntos de vista tesisarales, o sea que las características del grotesco criollo reaparecen como constantes en el neogrotesco de estos cuatro autores argentinos de la Generación de 1954. Deseamos explicar que hemos usado el método generacional de José Juan Arrom porque lo consideramos útil en el ordenamiento de datos de los diferentes periodos literarios y que hemos agrupado a estos autores en la Generación del '54, no por capricho personal, sino por la cercanía de fechas de nacimiento y, principalmente, por sus peculiaridades dramáticas. Sin embargo, sabemos de antemano que ningún método es perfecto y que esos autores, junto a otros, y por las peculiaridades antes anotadas, suelen agruparse entre las del '50 y '60.

Para el ordenamiento y desarrollo de nuestro trabajo, lo dividimos en dos partes. En la primera e inmediatamente después de la introducción trazamos las bases históricas del teatro neogrotesco argentino, partiendo de los orígenes del arte grotesco universal, pasando por el grotesco italiano y el sainete criollo como predecesores inmediatos del grotesco criollo argentino y de ahí pasamos a la segunda parte en la cual analizamos el teatro neogrotesco, como objeto principal de esta tesis, en la obra dramática de cuatro autores argentinos de la Generación de 1954.

Basados más que todo en las definiciones de investigadores especializados en el arte grotesco, entre ellos Philip Thomson y Wolfgang Kayser, retomamos, trabajamos y demostramos lo acertado y útil de sus definiciones aplicadas a nuestro particular objeto de estudio, el neogrotesco. Guiados por los estudios de David Viñas y de Claudia Kaiser-Lenoir--quienes también, en parte, se guiaron por los autores antes mencionados y, por los italianos del teatro del grotesco (Luigi Chiarelli, Luigi Pirandello, Rosso di San Secondo, Luigi Antonelli y Enrico Nicodemi), llegamos al establecimiento de los binomios dicotómicos risa-llanto, triunfo-fracaso, comunicación-falta de comunicación y máscara-rostro, que son, según Kaiser-Lenoir y que nosotros aceptamos como ciertos, características del grotesco criollo, desarrollamos nuestro estudio sobre la dramaturgia de Armando Discépolo en sus obras, Mateo (1923), Stefano (1927) y Cremona (1932), en las cuales encontramos presentes dichas características.

Consideramos que ningún estudioso del grotesco criollo podría negar el tema del fracaso como el hilo central que mueve la acción dramática en las obras de Discépolo acá estudiadas, ni que todas ellas tuvieran como referente, el contexto social de la Argentina de principios del siglo: o sea, la desilusión de los inmigrantes europeos ante la cruda realidad argentina y el fracaso de su proyecto liberal, realidad que fue representada por medio del sainete criollo.

pero no criticada, ya que esta función fue representada por primera vez en el grotesco criollo con Armando Discépolo como su creador y su máximo exponente; ni tampoco se puede ignorar la máscara blanca de Stéfano, la falta de comprensión de la realidad objetiva por parte de Miguel en Mateo o la imposición mascaril de la "evolución" por parte de la sociedad en Niccolò de Cremona.

El discurso en estas obras no sirve a sus fines comunicativos entre los personajes, pero sí comunica en forma grave e irónica por medio de la metáfora de la realidad, la intención denunciadora del punto de vista autoral.

Hemos hablado de la risa en el grotesco criollo. Es lógico pensar que una de las funciones principales del teatro es divertir y hacer reír, pero también hemos hablado de la ambivalencia del lenguaje, de ese terrible binomio risa-llanto y de los efectos grotescos que éste causa en el lector-espectador, de esa hosca mueca de dolor y del sabor amargo de esa actitud de rechazo y repugnancia de parte del lector-espectador cuya sensibilidad también se hiere por la lucha sin triunfo y por el fracaso seguro del personaje grotesco. A muchos pueden causar risa las ilusiones de los personajes grotescos; pero al final, la risa producida ira acompañada de esa mueca de dolor, de esa actitud de rechazo y repugnancia de parte del lector-espectador. De seguro, creemos que a nadie causa risa el hecho de que a Stéfano se le comunica que ya no entona y que nada más hace la cabra, o que a Cremona se

le golpea hasta la muerte por andar imitando a Cristo y a nadie, al final, satisfecerá el hecho de que la sociedad no cuida a sus miembros desposeídos cuando éstos la necesitan, pero sí los explota como burros de carga para su subsistencia. De esta forma se rompe la armonía que debe existir entre los miembros de la sociedad, formando un eclipse mental entre la comprensión de lo que se es y no se es, obligando, en la mayoría de veces, al personaje a enmascararse para poder semi-subsistir al medio, distanciando, de esta forma, los mundos entre el individuo y la sociedad.

Cuando Viñas expresa que el grotesco criollo es "la interiorización del sainete" y Kaiser-Lenoir, "la problematización" del mismo, nosotros consideramos que no es sólo que el sainete bullanguero se trasladó del patio del conventillo al cuarto lóbrego del mismo al convertirse en grotesco, sino que fue la interiorización del problema social en las mentes y almas de los tanos, y que es dicha problemática de la realidad social de la Argentina de esos días la que se representa y se denuncia en la metáfora del lenguaje del grotesco criollo.

Así, y con todo lo anterior, llegamos al estudio del neogrotesco en la obra de Dragún, Gambaro, Cossa y Pavlovsky. El marco histórico-social en que el neogrotesco se crea, como recreación del grotesco criollo, es diferente al de la segunda y tercera décadas del presente siglo cuando el grotesco criollo se produjo en el sentido de que el neogrotesco se

escribe cuando el proyecto liberal ha fracasado totalmente y la crisis histórica socio-política se ha profundizado. Y es ahí, consideramos, cuando algunos críticos se equivocan al tratar de imponer las características del teatro europeo del absurdo (Beckett, Ionesco, Genet y Adamov) y del teatro de la crueldad (Artaud) sobre el neogrotesco, tratando en forma equivocada de robarle la originalidad a este y a su primera manifestación, el grotesco criollo.

Se nos hace necesario, para afianzar nuestra defensa, citar a Dragun, quien, razonando sobre las diferencias entre el absurdo y el grotesco, expresa:

El grotesco trata sobre el sinsentido de la vida, y el personaje del grotesco se revuelve furioso contra el sinsentido. Por eso es un héroe. Es un héroe ridículo porque está luchando por algo que él ya sabe que no sirve, y que va a fracasar. Pero es un héroe. Es un héroe grotesco. El absurdo no tiene héroe, porque el absurdo es el sinsentido. [. . .] Y otra diferencia fundamental es que los autores del absurdo no tienen ideología mientras que los autores del grotesco argentino [. . .] sí tienen ideología. Están comprometidos ideológicamente con la realidad de su país. Y además creen que tienen solución.¹²

Decir entonces que, en la obra de los autores del neogrotesco, no hay lucha, denuncia, furia y confrontación, ello sí sería absurdo, ya que los mismos autores, como lo

hemos mencionado en Dragón, Gambaro, Cossa y Pavlovsky, declaran que su teatro es un teatro de furia, de denuncia y de libertad so pena de las fuerzas retrógradas externas que tratan de impedirlo; y es aquí y debido a esta lucha donde nosotros encontramos las causas por las que al grotesco también se le confunda con el teatro de la crueldad de Artaud. Para aclarar esta confusión, Fernando de Toro cita a Artaud quien niega que el teatro de la crueldad sea un teatro de violencia o de actos sádicos.

No se trata en esta Crueldad ni de sadismo ni de sangre, al menos no de una forma exclusiva. Yo no cultivo sistemática-mente el horror. La palabra crueldad debe ser entendida en un sentido amplio y no en el sentido material y rapaz que normalmente se le atribuye. [. . .]

Yo empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito por la vida [. . .].¹⁸

De acá tendrán que sacar las diferencias aquéllos que crean lo contrario. Si la crueldad de Artaud es "apetito por la vida", nosotros la llamamos "amor". Pero no le podemos llamar 'apetito por la vida' a las acciones carniceras en las cacerías representadas en El campo, ni al infanticidio de Telarañas, ni a la muerte de Dagomar en Cámara lenta, ni a la de Aldo en Al violador, para poner algunos ejemplos. Lo que sucede en el neogrotesco es que no podemos confiarnos de las estructuras superficiales del lenguaje, ya que tienen como característica principal la ambivalencia, el esconder su

verdadero peso semántico por razones obvias impuestas por lo peligroso del contexto social que sirven de fenotextos al texto dramático.

En el neogrotesco, nosotros pensamos que los personajes son víctimas pasivas que sufren y, algunas veces, mueren como medio usado por el autor para denunciar a la sociedad y sugerir algunos cambios en la misma. Si el autor hace que el Flaco y Cremona mueran, lo hace para que el hombre real y fuera de las tablas viva y disfrute de la armonía social de que sus personajes no gozaron. Si hace morir a Aldo, es para manifestar la necesidad de violar el ostracismo y el estaticismo del establishment social. Lo mismo sucede con el vendedor de las Historias . . ., con Dagomar de Cámara lenta, con Ignacio de Los siameses, con Emma de El campo, con los muertos en Cremona y en La nona.

En suma, nosotros llegamos, en este estudio de tesis, a comprender que el lenguaje, como medio de comunicación, es, en el grotesco criollo, como en el neogrotesco, un arma muy poderosa con la cual los artistas disfrazan y arremeten contra el odio y las torpezas de aquellos que, detrás de la máscara humana, esconden el rostro de la bestia destructora. Llegamos a percibir también que esta yuxtaposición de lo humano y lo bestial, elemento de todo grotesco, nos hace reír y llorar a la vez, y al fin, rechazar lo visto. Aprendimos que, a lo largo de los siglos, lo grotesco en las artes literarias, tanto como en las artes plásticas, ha suscitado esta misma

reacción en el receptor. Concluimos que los dramaturgos del grotesco criollo y del neogrotesco argentinos de nuestro siglo XX, fieles a los principios fundamental de lo grotesco, han añadido matices e innovaciones al arte grotesco que responden bien a los problemas de su tiempo y su lugar.

Notas de la Parte I

¹ En nuestro trabajo, al analizar una obra teatral específica, ponemos la referencia a cada cita entre paréntesis después de la cita correspondiente, dichas citas sacadas de la edición de ella que aparece al final en nuestra "Bibliografía de obras analizadas". Sin embargo, citas de estudios críticos y entrevistas van a aparecer en las notas que siguen y en las notas después de la Parte II de nuestro trabajo.

² Beatriz Trastoy, "Nuevas tendencias en la escena argentina: el neogrotesco", Espacio de crítica e investigación teatral 2.3 (diciembre 1987): 99. Trastoy señala que el término neogrotesco fue utilizado por el Centro de Estudios Teatrales Carlos Mauricio Pacheco en el artículo "El grotesco en el teatro nacional". Teatro Abierto 1 (octubre 1982): 44-53.

³ Osvaldo Dragán, "Osvaldo Dragán: teatro, creación y realidad latinoamericana", entrevista por Miguel Angel Giella, Peter Roster y Leandro Urbina en Teatro: Hoy se comen al flaco. Al violador. (Ottawa: GIROL, 1981) 16-17. Puesto que aparecen muchos puntos suspensivos en las obras estudiadas para nuestro trabajo, ponemos los nuestros entre corchetes para diferenciarlos de los del autor original.

⁴ Griselda Gambaro, "Griselda Gambaro: la difícil perfección", entrevista por Miguel Angel Giella, Peter Roster

y Leandro Urbina en Teatro: Nada que ver. Sucede lo que pasa. (Ottawa: GIROL. 1983) 25.

⁵ Philip Thomson. The Grotesque (Londres: Methuen, 1972) 27. La traducción al castellano es nuestra.

⁶ Wolfgang Kayser. The Grotesque in Art and Literature. Trad. Ulrich Weisstein. (Gloucester, MS: Peter Smith, 1968) 184. La traducción al castellano es nuestra, tanto como va a serlo toda cita de Kayser que siga, salvo cuando lo cita Kaiser-Lenoir.

⁷ Ricardo Halac. "Prólogo". Roberto Cossa. Teatro 2: El avión negro. La nona. No hay que llorar. (Buenos Aires: Flor, 1989) 8.

⁸ David Viñas. Armando Discépolo: grotesco, inmigración y fracaso. (Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1969) 7.

⁹ Thomas E. Skidmore y Peter H. Smith. Modern Latin America (Nueva York: Oxford UP, 1984) cap. 3.

¹⁰ Luis Ordaz. "Frustraciones y fracasos del período inmigratorio en los 'grotescos criollos' de Armando Discépolo". Espacio de crítica e investigación teatral 3.5 (abril 1989): 44.

¹¹ Luis Ordaz, El teatro en el Río de la Plata: desde sus orígenes hasta nuestros días (Buenos Aires: Futuro, 1946) 129.

¹² Claudia Kaiser-Lenoir, El grotesco criollo: estilo teatral de una época (La Habana: Casa de las Américas, 1977) 45.

- ¹³ Walter Starkie, Luigi Pirandello (Londres: J. M. Dent, 1926) 138-39.
- ¹⁴ Kayser 180.
- ¹⁵ Kayser, traducido al castellano por Ilse M. de Brugger. Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura (Buenos Aires: Nova, 1964). citado por Kaiser-Lenoir 29.
- ¹⁶ Kayser 20.
- ¹⁷ Kayser 24.
- ¹⁸ Kayser 58.
- ¹⁹ Kayser 57.
- ²⁰ Kaiser-Lenoir 31.
- ²¹ Kaiser-Lenoir 34.
- ²² Kayser 131.
- ²³ Kayser 132.
- ²⁴ Kayser 132.
- ²⁵ Kayser 132.
- ²⁶ Citado por Kayser 135.
- ²⁷ Kayser 136.
- ²⁸ Kayser 137.
- ²⁹ Ordaz El teatro en el Río de la Plata 48.
- ³⁰ Citado por Kaiser-Lenoir 38.
- ³¹ Citado por Ordaz El teatro en el Río de la Plata 51.
- ³² Citado por Ordaz El teatro en el Río de la Plata 52.
- ³³ Kaiser-Lenoir 39.
- ³⁴ Citado por Ordaz El teatro en el Río de la Plata 86.
- ³⁵ Citado por Ordaz El teatro en el Río de la Plata 87.

³² Kaiser-Lenoir 113.

³⁷ Erminio Neglia hace referencia a un artículo que apareció en La Prensa el 7 de septiembre de 1929, el que trata de una conferencia en Buenos Aires dada por Pirandello, Aspectos del teatro moderno hispanoamericano (Bogotá: Stella, 1975) 33.

³⁸ Kaiser-Lenoir 59.

³⁹ Osvaldo Pollettieri, "La primera época del teatro de Armando Discépolo (1910-1923)", estudio preliminar en Armando Discépolo, Obra dramática de Armando Discépolo (Buenos Aires: EUDERA, 1987) 39.

⁴⁰ Viñas 15.

⁴¹ Juan Villegas Morales, Interpretación y análisis del texto dramático (Ottawa: GIROL, 1982) 26.

⁴² Viñas 34.

⁴³ El concepto de los modos actanciales cuya terminología usamos en esta parte es de Algirdas Julien Greimas y se describe en su estudio, Sémantique structurale (Paris: Librairie Larousse, 1966).

⁴⁴ Kaiser-Lenoir 109.

⁴⁵ Luis Ordaz, "Sesenta años de dramaturgia rectora", estudio preliminar en Armando Discépolo, Giácomo. Babilonia. Cremona. (Buenos Aires: Talía, 1970) 14.

Notas de la Segunda Parte

¹ Ronaldo Munck. Ricardo Falcón y Bernardo Galitelli. Argentina from Anarchism to Peronism (Londres: Zed, 1987) cap. 12.

² José Monleon. "Dragón, el de las historias". estudio introductorio en Osvaldo Dragón. ¡Un maldito domingo! Y nos dijeron que éramos inmortales. Milagro en el mercado viejo. (Madrid: Taurus, 1968) 21.

³ Griselda Gambaro. "Teatro de vanguardia en la Argentina de hoy". Universidad 81 (julio-diciembre 1970): 309.

⁴ George W. Woodyard. "The Theatre of the Absurd in Spanish America". Comparative Drama 3.3 (otoño 1969): 189.

⁵ Emilio Carballido. "Griselda Gambaro o modos de hacernos pensar en la manzana". Revista Iberoamericana 73 (octubre-diciembre 1970): 632.

⁶ Tamara Holzapfel. "Griselda Gambaro's Theatre of the Absurd". Latin American Theatre Review 4.1 (otoño 1970): 11.

⁷ Fernando de Toro. "Griselda Gambaro o la desarticulación del lenguaje". en Poder, deseo y marginación: aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro (Buenos Aires: Puntosur, 1989) 43.

⁸ Miguel Angel Giclla. "El victimario como víctima en Los siameses de Griselda Gambaro: notas para el análisis", en Poder, deseo y marginación: aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro (Buenos Aires: Puntosur, 1989) 73.

⁹ Gambaro 307.

¹⁰ Manck cap. 12.

¹¹ Thomas E. Skidmore y Peter H. Smith. Modern Latin America (Nueva York: Oxford UP. 1984) 101.

¹² Skidmore 111-12.

¹³ Eduardo Pavlovsky. "Entrevista con Eduardo Pavlovsky". entrevista por Miguel Angel Giella. Latin American Theatre Review 19.1 (otoño 1985): 60.

¹⁴ Pavlovsky 57.

¹⁵ Pavlovsky 59.

¹⁶ Pavlovsky 60.

¹⁷ Osvaldo Dragún. "Osvaldo Dragún: teatro, creación y realidad latinoamericana". entrevista por Miguel Angel Giella. Peter Roster y Leandro Urbina en Osvaldo Dragún, Teatro: Hoy se comen al flaco. Al violador. (Ottawa: GIROL. 1981) 17-18.

¹⁸ Antonin Artaud, citado por Fernando de Toro 43.

Bibliografía general

3 dramaturgos rioplatenses: antología del teatro hispanoamericano del siglo XX. Edición, introducciones y bibliografía por Frank Dauster, Leon Lyday y George Woodyard. Colección Telón. Antologías. 4. Ottawa: CIROL. 1983.

9 dramaturgos hispanoamericanos: antología del teatro hispanoamericano del siglo XX. Eds. Frank Dauster, Leon Lyday y George Woodyard. Tomo 1. 2ª ed. Colección Telón. Ottawa: CIROL. 1983.

9 dramaturgos hispanoamericanos: antología del teatro hispanoamericano del siglo XX. Eds. Frank Dauster, Leon Lyday y George Woodyard. Tomo 2. Colección Telón. Ottawa: CIROL. 1979.

9 dramaturgos hispanoamericanos: antología del teatro hispanoamericano del siglo XX. Eds. Frank Dauster, Leon Lyday y George Woodyard. Tomo 3. 2ª ed. Colección Telón. Ottawa: CIROL. 1979.

Armando, Rose Marie. Teatro argentino contemporáneo. Colección Union Carbide. Buenos Aires: Patricio J. Lóizaga. 1985.

Arrom, Juan José. Esquema Generacional de las Letras Hispanoamericanas: esbozo de un método. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1963.

- Blanco Amores de Pagella, Angela. "El grotesco en la Argentina". Universidad 49 (julio-septiembre 1961): 161-175.
- . Intenciones del teatro argentino. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas, 1972.
- . "Leyendas y mitos americanos en el teatro argentino". Latin American Theatre Review 13.2 (primavera 1980): 31-38.
- . "Manifestaciones del teatro del absurdo en Argentina". Latin American Theatre Review 8.1 (otoño 1974): 21-24.
- Boal, Augusto. Teatro del oprimido y otras poéticas políticas. Buenos Aires: Flor, 1974.
- Breve historia del teatro argentino - VII. Selección y presentación de Luis Ordaz. Serie Siglo y Medio 76. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.
- Carballido, Emilio. "Griselda Gambaro o modos de hacernos pensar en la manzana". Revista Iberoamericana 73 (octubre-diciembre 1970): 629-634.
- Cardona, Rodolfo y Anthony Zahareas N. Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán. Madrid: Castalia, 1970.
- Castagnino, Raúl. Esquema de la literatura dramática argentina. Buenos Aires: Instituto de Historia del Teatro Americano, 1950.
- Clayborough, Arthur. The Grotesque in English Literature. Oxford: Clarendon, 1965.

- Cossa, Roberto Mario. La pata de la sota. Ya nadie recuerda a Frederic Chopin. Estudio preliminar, notas y vocabulario de Osvaldo Pellettieri. Colección Clásicos Haemul. Buenos Aires: Abril, 1985.
- . Teatro 2: El avión negro. La nona. No hay que llorar. Prólogo de Ricardo Halac. Buenos Aires: Flor, 1989.
- Cuartas Jornadas Nacionales de Investigación Teatral. Buenos Aires: ACITA, 1988.
- Cudon, J. A. A Dictionary of Literary Terms. Londres: Penguin, 1982.
- Cypess, Sandra Messinger. "La imagen del monstruo y su víctima en las obras de Criselda Gambaro". Véase En busca de una imagen, 53-64.
- Dauster, Frank. Historia del teatro hispanoamericano: siglo XIV y XV. 2ª ed. México: De Andrea, 1973.
- de Toro, Fernando. Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena. Buenos Aires: Galerna, 1987.
- Discépolo, Armando. Giacomo. Babilonia. Cremona. Estudio preliminar de Luis Ordaz. Buenos Aires: Talía, 1970.
- . Mateo. Relojero. Babilonia. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.
- . Obra dramática de Armando Discépolo. Estudio preliminar, notas y vocabulario de Osvaldo Pellettieri. Colaboración de Jorge A. Dubatti y Claudia Sánchez. Buenos Aires: EUDEBA, 1987.
- . Obras escogidas. 3 vols. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1969.

---. Tres profesores. Buenos Aires, Losange. 1958.

Dragán, Osvaldo. Historias para ser contadas. Obras universitarias. 1. Ottawa: GIROL. 1982.

---. ¡Un maldito domingo! Y nos dijeron que éramos inmortales. Milagro en el mercado viejo. Selección y edición de José Monleón. Colección de teatro Primer Acto. Madrid: Taurus. 1968.

---. Teatro: Hoy se come al flaco. Al violador. Introducción y entrevistas por Miguel Angel Giella, Peter Roster y Leandro Urbina. Colección Telón. 1. Ottawa: GIROL. 1981.

Dramatists in Revolt: The New Latin American Theatre. Eds. Leon F. Lyday y George W. Woodyard. Austin: U of Texas P. 1976.

Eco, Umberto. Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura. Traducción al castellano de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez. 6ª ed. Colección Libertad y Cambio, Serie Práctica. Barcelona: Gedisa. 1986.

Eidelberg, Nora. Teatro experimental hispanoamericano 1960-1980: la realidad social como manipulación. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

Elizalde, Ignacio. Temas y tendencias del teatro actual. Madrid: Cupsa. 1977.

En busca de una imagen: ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana. Ed. Diana Taylor. Colección Telón Crítica. 1. Ottawa: GIROL. 1989.

Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd. New York: Anchor. 1969.

Gambaro, Griselda. "El campo" en El teatro independiente. Colección Capítulo. Selección, prólogo y notas por Luis Ordaz. El teatro argentino, 15. Buenos Aires: CEAL. 1981.

---. Teatro: Nada que ver. Sucede lo que pasa. Edición y entrevistas por Miguel Angel Giella, Peter Roster y Leandro Urbina. Colección Telón, 2. Ottawa: GIROL. 1983.

---. Teatro: Las Paredes. El Desatino. Los Siameses. Barcelona: Argonauta. 1979.

---. Teatro 1: Real envido. La malasangre. Del sol naciente. Buenos Aires: Flor. 1984.

---. "Teatro de vanguardia en la Argentina de hoy". Universidad 81 (julio-diciembre 1970): 301-331.

García Cambeiro, Fernando. Hacia una crítica literaria latinoamericana. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro. 1976.

Giella, Miguel Angel. "Teatro abierto 1984-1985". Latin American Theatre Review 18.1 (otoño 1984): 119-120.

---. "Entrevista con Eduardo Pavlovsky". Latin American Theatre Review 19.1 (otoño 1985): 57-64.

- . "Con Eduardo Pavlovsky cinco años después". Latin American Theatre Review 22.1 (otoño 1988): 73-80.
- Giordano, Enrique. La teatralización de la obra dramática: de Florencio Sánchez a Roberto Arlt. México: Premiá, 1982.
- Gorostiza, Carlos y Roberto Cossa. El puente. Nuestro fin de semana. Buenos Aires: Kapelusz, 1974.
- Guglielmini, Homero M. El teatro del disconformismo: Pirandello. Argentina: Nova, sin fecha.
- Halac, Ricardo. "Prólogo" en Roberto Cossa. Teatro 2. Buenos Aires: Flor, 1989.
- Hollington, Michael. Dickens and the Grotesque. Totowa, NJ: Barnes and Noble, 1984.
- Holzappel, Tamara. "Criselda Gambaro's Theatre of the Absurd". Latin American Theatre Review 4.1 (otoño 1970): 5-11.
- Iffland, James. Quevedo and the Grotesque. Londres: Tamesis, 1978.
- Kaiser-Lenoir, Claudia. "El avión negro: de la realidad a la caricatura grotesca". Latin American Theatre Review 15.1 (otoño 1981): 5-11.
- . El grotesco criollo: estilo teatral de una época. La Habana: Casa de las Américas, 1977.
- Kayser, Wolfgang. The Grotesque in Art and Literature. Trad. Ulrich Weisstein. Gloucester, MA: Peter Smith, 1968.

- Lang, Peter. Tommaso Landolfi's Grotesque Images. Texas: Peter Lang. 1986.
- Lyon, John E. "The Argentine Theatre and the Problem of National Identity". Latin American Theatre Review 6.2 (primavera 1972): 5-14.
- Monleón, José. "Dragún, el de las historias". Estudio introductorio en Osvaldo Dragún. ¡Un maldito domingo! Y nos dijeron que éramos inmortales. Milagro en el mercado viejo. Madrid: Taurus. 1968.
- Morales, Ernesto. Historia del teatro argentino. Buenos Aires: Lautaro. 1944.
- Manck, Ronaldo, Ricardo Falcón y Bernardo Galitelli. Argentina from Anarchism to Peronism: Workers, Unions and Politics, 1855-1985. Londres: Zed. 1987.
- Naios Najchaus, Teresa. Conversaciones con el teatro argentino de hoy: no. II (1981-1984). Buenos Aires: AGON, 1984.
- Neglia, Erminio. Aspectos del teatro moderno hispanoamericano. Bogotá: Stella. 1975.
- Ordaz, Luis. "Estudio preliminar". Véase Breve historia del teatro argentino, VII. 5-24.
- . "Frustraciones y fracasos del periodo inmigratorio en los 'Grotescos Criollos' de Armando Discépolo". Espacio de Crítica e Investigación Teatral 3.5 (abril 1989): 43-51.

- . El teatro en el Río de La Plata: desde sus orígenes hasta nuestros días. Buenos Aires: Futuro. 1946.
- Ortega, Julio. "Una nota a las Historias de Dragún". Latin American Theatre Review 13.2 (primavera 1980): 73-75.
- Pavlovsky, Eduardo. Cámara lenta: historia de una cara. Prólogo de Norma Aleandro. 2a ed. Colección Literatura de hoy. Buenos Aires: Búsqueda. 1987.
- . La muñeca. El señor Galíndez. Telarañas. Estudios de George O. Schanzer y Eduardo Pavlovsky. Colección Espiral. Madrid: Fundamentos. 1980.
- . "Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia (1960)". Véase Eduardo Pavlovsky. La muñeca. El señor Galíndez. Telarañas. 189-196.
- Pellettieri, Osvaldo. "Armando Discépolo: entre el grotesco italiano y el grotesco criollo". Latin American Theatre Review 22.1 (1988): 55-71.
- . Encuesta a la literatura argentina contemporánea. Buenos Aires: CEAL. 1982.
- . "Estudio Preliminar". Véase Roberto Mario Cossa. La pata de la sota. Ya nadie recuerda a Frederic Chopin. 5-54.
- . "Estudio Preliminar". Véase Armando Discépolo. Obra dramática. 25-71.
- . "'Muñeca' de Armando Discépolo: un texto transgresor". Espacio de Crítica e Investigación Teatral 4 (1988): 115-128.

- . "El teatro argentino actual (1960-1987)". Cuadernos Hispanoamericanos 459 (1988): 157-166.
- Picón Garfield, Evelyn. "Una dulce bondad que atempera las crueldades: El campo de Griselda Gambaro". Latin American Theatre Review 13.2 (verano-número suplementario 1980): 95-102.
- Poder, deseo y marginación: aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro. Compiladora, Nora Mazziotti. Buenos Aires: Puntosur, 1989.
- Romano, Eduardo. "Grotesco y clases medias en la Argentina". Hispanamérica 15.44 (1980): 29-37.
- Rossi, Vicente. Teatro nacional rioplatense: contribución a un análisis y a su historia. Buenos Aires: Solar, 1969.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. Art and Society: Essays in Marxist Aesthetics. Londres: Merlin, 1979.
- Sastre, Alfonso. Anatomía del realismo. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- Schanzer, George O. "El teatro vanguardista de Eduardo Pavlovsky". Véase Eduardo Pavlovsky. La muñeca. El señor Galíndez. Telarañas. 7-22.
- Skidmore, Thomas E. y Peter H. Smith. Modern Latin America. Nueva York: Oxford UP, 1984.
- Starkie, Walter. Luigi Pirandello. Londres: J.M. Dent, 1926.
- Suárez Rodillo, Carlos Miguel. Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo. Caracas: Equinoccio, 1976.

- Teatro argentino contemporáneo: 1949-1969. Recopilación, prólogo y notas de Juan Carlos Ghiano. Madrid: Aguilar, 1973.
- Tirri, Néstor. Realismo y teatro argentino. Serie fuera de serie. Buenos Aires: La Bastilla. 1973.
- Thomson, Philip. The Grotesque. The Critical Idiom, 24. Londres: Methuen. 1972.
- Trastoy, Beatriz. "Nuevas Tendencias en la escena argentina: el neogrotesco". Espacio de Crítica e Investigación Teatral 2.3 (diciembre 1987): 99-105.
- Tschudi, Lilian. Teatro argentino actual: 1960-1972. Buenos Aires: Fernando García Gambero. 1974.
- Villegas Morales, Juan. Interpretación y análisis del texto dramático. Colección Telón Teoría, 1. Ottawa: GIROL. 1982.
- Viñas, David. Armando Discépolo: grotesco, inmigración y fracaso. Buenos Aires: Jorge Alvarez. 1969.
- Wernicke, Enrique. Sainetes contemporáneos. Buenos Aires: Talía. 1965.
- Woodyard, George W. "The Theatre of the Absurd in Spanish America". Comparative Drama 3.3 (otoño 1969): 183-92.
- Zayas de Lima, Perla. Relevamiento de! teatro argentino (1943-1975). Buenos Aires: Rodolfo Alonso. 1983.
- Ziomeck, Henryk. Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro. Madrid: Alcalá, 1983.

Bibliografía de obras teatrales analizadas

- Cossa, Roberto Mario. "La nona". Teatro 2: El avión negro.
La nona. No hay que llorar. Prólogo de Ricardo Halac.
Buenos Aires: Flor, 1989. 67-136.
- . "La pata de la sota". La pata de la sota. Ya nadie
recuerda a Frederic Chopin. Estudio preliminar, notas
y vocabulario de Osvaldo Pellettieri. Colección Clásicos
Huemul. Buenos Aires: Abril, 1985. 61-109.
- Discépolo, Armando. "Cremona". Giácomo. Babilonia. Cremona.
Estudio preliminar de Luis Ordaz. Buenos Aires: Talía,
1970. 101-55.
- . "Mateo". Obra dramática de Armando Discépolo. Estudio
preliminar, notas y vocabulario de Osvaldo Pellettieri.
Colaboración de Jorge A. Dubatti y Claudia Sánchez.
Buenos Aires: EUDEBA, 1987. 307-43.
- . "Stéfano". Breve historia del teatro argentino. VII.
Selección y presentación de Luis Ordaz. Serie del siglo
y medio, 76. Buenos Aires: EUDEBA, 1965. 27-65.
- Dragún, Osvaldo. "Al violador" y "Hoy se comen al flaco"
Teatro: Hoy se comen al flaco. Al violador.
Introducción y entrevistas por Miguel Angel Giella, Peter
Roster y Leandro Urbina. Colección Telón, 1. Ottawa:
GIROL, 1981.
- . Historias para ser contadas. Obras universitarias, 1.
Ottawa: GIROL, 1982.

- Gambaro, Griselda. "El campo". El teatro independiente. Colección Capítulo. Selección, prólogo y notas por Luis Ordaz. El teatro argentino, 15. Buenos Aires: CEAL, 1981. 69-120.
- . "Los siameses". Teatro: Las paredes, El desatino. Los siameses. Buenos Aires: Argonauta, 1979. 113-61.
- Pavlovsky, Eduardo. Cámara lenta: historia de una cara. Prólogo de Norma Aleandro. 2a ed. Colección Literatura de hoy. Buenos Aires: Búsqueda, 1987.
- . "Telarañas". La muñeca. El señor Galíndez. Telarañas. Estudios de George O. Schanzer y Eduardo Pavlovsky. Colección Espiral. Madrid: Fundamentos, 1980. 123-78.

END

03·03·92

FIN