

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIO DE POSTGRADO
ÁREA DE ARTES
MAESTRÍA EN TEATRO LATINOAMERICANO
CONTEMPORÁNEO

**EL GROTESCO COMO ESTRATEGIA
DE DENUNCIA EN EL TEATRO
LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO**

AUTOR: JUAN ENRIQUE VALDEZ SÁNCHEZ
TUTOR: PROF. DR. LUIS CHESNEY LAWRENCE

CARACAS, JULIO DE 2012

INDICE GENERAL

Pág.

AGRADECIMIENTOS.....iii

DEDICATORIA.....iv

RESUMEN.....v

INTRODUCCIÓN.....1

CAPITULO I: MARCO TEORICO O REFERENCIAL.....4

1.1. Definición del grotesco a través de la historia.....4

1.2. Conceptos sobre el Grotesco teatral: Pavis. Meyerhold. Otros.....7

1.3. Antecedentes del grotesco en Latinoamérica.....13

CAPÍTULO II: EL GROTESCO COMO PRETEXTO EN LA

ESTRUCTURA DRAMÁTICA.....20

2.1. La denuncia como pretexto en la estructura
dramática.....20

2.2. Propuesta de Lucien Goldmann.....22

2.3. Matriz de lo grotesco en el teatro latinoamericano contemporáneo.....24

CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE OBRAS LATINOAMERICANAS

3.1. *La Nona* de R.Cossa.....36

3.2. *Mirando al tendido* de R. Santana.....57

3.3. *Te juro Juana que tengo ganas* de E. Carballido69

3.4. Matriz de lo grotesco en el imaginario creativo de R. Cossa,
R. Santana y E. Carballido.....87

CONCLUSIONES.....89

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....91

AGRADECIMIENTOS

A mi tutor, profesor Dr. Luis Chesney Lawrence, por confiar plenamente en mis conocimientos sobre las artes escénicas.

A mis profesores de esta Maestría, Leonardo Azparren Giménez, Carlos Sánchez Delgado, Carlos Dimeo, y muy especialmente a Xiomara Moreno.

DEDICATORIA

A Cruz María Sánchez (Crucita), mi madre.

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO

Maestría Teatro Latinoamericano

**EL GROTESCO COMO ESTRATEGIA DE DENUNCIA
EN EL TEATRO LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO**

Propuesta para optar al Grado de Magíster en
Teatro Latinoamericano

Autor: Juan Enrique Valdez Sánchez

Tutor: Luis Chesney Lawrence

Fecha: Julio de 2012

RESUMEN

La presente investigación tiene como propósito analizar los textos teatrales: *La nona* (1977), del argentino Roberto Cossa; *Mirando al tendido* (1990), del venezolano Rodolfo Santana; y *Te juro Juana que tengo ganas* (1965) del mexicano Emilio Carballido; para determinar que lo grotesco ha sido pretexto de denuncia en la evolución de su imaginario creativo. El enfoque teórico se desarrolló concibiendo lo grotesco y la denuncia como soportes de la estructura dramática, precisando los rasgos teatrales y la intención estética de los autores. La metodología empleada se sustenta en una investigación documental, con un enfoque descriptivo en el que se observa la recurrencia de una variable (lo grotesco) a lo largo de estos textos. El análisis con una visión fundamentalmente sociológica, está basado en los planteamientos de Lucien Goldmann (1984) con los cuales se construye una matriz para cada texto que permite efectuar comparaciones más objetivas, determinar sus estructuras, funciones, características comunes y así establecer, en forma más amplia, las “*matrices dramáticas*” del género, y en ellas las convenciones grotescas respectivas que las caracterizan en su conjunto y desde el punto de vista de su práctica continental. De los resultados obtenidos se concluye que los principios rectores y las premisas que han motivado la construcción de la obra dramática seleccionada son: calidad del texto teatral, interés por despertar en la sociedad latinoamericana una conciencia crítica frente a lo grotesco, denunciado a través de un acontecimiento y la capacidad para unir de forma magistral la realidad y la fantasía.

Descriptores: dramaturgia, grotesco, denuncia, análisis sociológico, metáfora, Goldmann, realismo, matriz.

INTRODUCCIÓN

Para esta tesis, hemos seleccionado un corpus de obras cuyos autores proceden de diversos países de nuestro continente. La idea principal que nos anima a realizar esta investigación está fundamentada en el hecho de lograr el descubrimiento de la unidad a través de la diversidad que nos caracteriza como latinoamericanos. Así encontramos en estas obras una amplia gama de lo grotesco, con sus propias especificidades y características populares que vendrían a conformar los distintos matices de lo grotesco pero que al fin y al cabo tienen como común denominador el grotesco como denuncia política y/o social.

En este sentido, se ha realizado una selección de tres obras de teatro latinoamericano contemporáneo, las cuales sustentan el tópico escogido, a saber: *Te juro Juana que tengo ganas* (1965), del mexicano Emilio Carballido; *Mirando al tendido* (1990), del venezolano Rodolfo Santana, y *La Nona* (1977), del argentino Roberto Cossa. A su vez, en el estudio de esta investigación se hará una referencia general a otras piezas de teatro latinoamericano (Guatemala, Colombia y Venezuela) en las cuales también se podría llegar a identificar esta temática.

La presente investigación planteó como objetivo general el estudiar la presencia de lo grotesco como instrumento de denuncia en el teatro latinoamericano contemporáneo.

Para lograr el objetivo general se plantearon como objetivos específicos (1) concebir lo grotesco y la denuncia como pretexto en la estructura dramática, (2) precisar

lo grotesco como tema en el imaginario creativo de Carballido, Santana y Cossa, y (3) determinar la presencia de lo grotesco como instrumento de denuncia en *Te juro Juana que tengo ganas*, *Mirando al tendido* y *La Nona*.

En el Capítulo I se abordará el marco teórico como referencia de lo que ha sido el grotesco a través de la historia, así como sus antecedentes, de ahí que se tomará en cuenta sus orígenes en Latinoamérica e Italia, y por supuesto de cómo se suscitaron los inicios del teatro en Hispanoamérica con sainetes y demás, lo cual daría origen al grotesco latinoamericano. En el capítulo II, está referido a las estructuras dramáticas, pues se abordó metodológicamente el análisis propuesto por Lucien Goldmann (1984) con los cuales se construye un modelo para cada texto que permite efectuar comparaciones más objetivas, determinar sus estructuras sociales, funciones, características comunes y así establecer en forma más amplia las “*matrices dramáticas*” respectivas (en lo grotesco) que las caracterizan en su conjunto y desde el punto de vista de su práctica continental, lo cual sirve de modelo como estrategia de denuncia en lo político y social en Latinoamérica.

El Capítulo III será el análisis de este trabajo de investigación, ya que se plasmarán las bases del marco teórico del capítulo I, junto a la denuncia como estructura dramática (Goldmann) y las matrices grotescas del capítulo II, lo que nos llevará a analizar las obras de *Te juro Juana que tengo ganas*, *Mirando al tendido* y *La Nona*, para así corroborar en nuestra investigación que dichas piezas son instrumentos de denuncia en el teatro latinoamericano contemporáneo.

Por otro lado, el propósito de resaltar lo grotesco en estos tres textos teatrales latinoamericanos, obedece a un interés sociológico desde donde el teatro es el arte que mejor se presta para exponerlo, de allí que analizaremos en ellas sus características estructurales y de contenido, así como el porqué se consideran estas piezas como grotescas y su actualidad con el entorno teatral de su época, sabiendo que lo grotesco está presente en el norte, centro (norte de Suramérica) y sur del continente americano, en este caso en los países de México, Venezuela y Argentina, respectivamente.

De esta manera, la presente investigación pretende servir como punto de partida para otras investigaciones del tema planteado, pues al incorporar el corpus de obras y las convenciones grotescas latinoamericanas, que son objeto de estudio, otras obras se pueden ampliar los resultados obtenidos.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO O REFERENCIAL

1.1. Definición del grotesco a través de la historia

Para la definición del grotesco a través de la historia nos basaremos por una parte en el ruso Mijail Bajtin (1988), teórico y filósofo del lenguaje soviético, quien nos dice que el grotesco en la cultura medieval, respondía a la cultura popular, a la plaza pública, al carnaval, y que éste era de carácter universal y publico, ejerciendo un poder liberador en las clases bajas, y podía transmitir una idea de transformación social representando un cuerpo abierto, múltiple y cambiante (Pág. 19).

Y, siguiendo las ideas de Claudia Kaiser-Lenoir en Fundación Biblioteca Ayacucho (1997), (citado por Wolfgang Kayser, 1964), la definición del grotesco proviene del italiano *grotta*, (gruta), que se utilizaba para nombrar un estilo de arte extraño, y del cual fueron diseñados por personas de la antigüedad pero fueron descubiertas hacia el siglo XV en Italia (Pág. 579).

Y continúa Kaiser-Lenoir que, esta definición es señalada hacia las artes plásticas a mediados del siglo XVI, y va a ser usado por los literatos Montaigne y Rabelais; sin embargo no es aplicado como tal concepto de lo grotesco sino hasta la publicación de su libro del crítico y filósofo ruso Wolfand Kayser con *Lo grotesco; su configuración en pintura y literatura*. A su vez, W. Kayser lo determinó como definición estética bajo tres

puntos: 1) el proceso creador, 2) la obra en sí y 3) la percepción de la misma (Pág. 579).

Y para ello toma como ejemplo la cita del latino Curtius de sobre los comentarios que hace su otrora romano Vitruvio hacia el siglo I a. C.:

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 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 estatuillas 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 un 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 (Kaiser-Lenoir, Pág. 579).

En resumen, la descripción que nos da Vitruvio, y para nuestra percepción, es que el arte y la vida solo pueden existir separadamente, es decir, que éstas figuras (animales, plantas y humanos) no deben estar fusionadas sino separadas. Y es precisamente aquí donde el grotesco cumple su función de lo supranatural, de lo distorsionado.

También para el siglo XVI, en la categoría del teatro, específicamente la Comedia del Arte, reconocemos que ha sido una de las manifestaciones más claras del grotesco, pues es evidente en ello la máscara y las personas como elemento contradictorio, lo cual da paso a que el hombre se convierte en algo antinatural, por eso ha tenido siempre algo de abismal y monstruoso.

Por otro lado, lo grotesco se diferencia de lo meramente cómico; la comicidad no pone en duda la grandeza y la dignidad, sino que las anula. En cambio el grotesco presenta al receptor simultáneamente lo cómico y lo trágico e impide que éste se sitúe en

el terreno de la tragedia o de la comedia para llorar o reír sin trabas; por el contrario, en el espectador del drama grotesco “la risa será ahogada por la angustia o el dolor y sonreirá mientras llora” (Pérez, 1986: 31).

También, el creador de una expresión artística grotesca, sea éste pintor, escultor, autor teatral o escritor provoca desconcierto en el receptor a través de la alteración del orden del entendimiento, de las reglas lingüísticas, del orden psicológico e histórico al contraponer lo bello con lo feo, lo rico con lo pobre, lo joven con lo viejo. Para Wolfgang Kayser:

El grotesco es una estructura, es un mundo enajenado, donde elementos como lo repentino y la sorpresa son esenciales. La vida infunde más miedo que la muerte, las acciones individuales y la destrucción del orden moral no conciernen... El grotesco es un juego con el absurdo, y hace que el jugador se vea despojado de su libertad y se atemorice de lo siniestro que ha evocado. Una vez que el miedo de las tinieblas es percibido u observado, las fuerzas incomprensibles pueden ser desafiadas, por lo tanto el grotesco es un intento de invocar y dominar los aspectos demoníacos el mundo (Kayser, 1964: 187,188).

Ya para el siglo XIX y a comienzos del XX, el grotesco parece ignorar lo que tiene de inquietante y estremecedor. Se considera grotesco aquello que es solamente ridículo, extravagante y fantasioso; se define exclusivamente como una forma burlesca y caricaturesca.

A su vez, según Zúccoli (1995), muy a finales del siglo XIX (1898), en España, Valle-Inclán (1866-1936) creó el “esperpento”, deformación sistemática y grotesca de la realidad a través de la que logra exponer la problemática del hombre moderno. En este género único, el héroe aparece como antihéroe, como una visión grotesca y deformada del mundo en que se desenvuelve. A través de fantoches que están a medio camino entre hombres y marionetas, ya que Valle-Inclán presenta un paralelo entre la realidad

distorsionada del esperpento y la realidad de España y sus habitantes. La perspectiva que se presenta es demiúrgico, es decir, el creador mueve los hilos de sus títeres sin que haya una proyección afectiva en la acción o en la creación de los personajes. Estas criaturas que debieran ser las que producen la risa y el llanto en la tragicomedia, carecen de emociones. La piedad une lo cómico con lo trágico y cambia a un personaje cómico en dramático. Si este nexo, la piedad, no existe en la perspectiva demiúrgico de Valle-Inclán, ésta no reconoce por lo tanto, la dualidad interior-exterior de los seres humanos. Esta dicotomía será esencial en el grotesco teatral latinoamericano, ya que lo grotesco se produce por el choque continuo entre un interior y una realidad exterior cómica. Que los deshumaniza y termina aniquilándolos. El grotesco plantea el conflicto entre la vida interna de sus personajes y su comicidad exterior. La perspectiva no es demiúrgico, como el caso de Valle-Inclán, sino humana, y los personajes fracasan porque asumen una realidad que nunca debería suponerse (Págs., 1995: 34,35).

Como se ha indicado anteriormente, se asumió lo grotesco como objeto de estudio, dentro de las obras antes señaladas, con el fin de precisar en ellas, sus matrices y pretextos como instrumento de denuncia en el imaginario creativo de sus respectivos dramaturgos.

1.2. Conceptos sobre el grotesco teatral: Patrice Pavis. Vsévolod Meyerhold. Otros.

Para apoyar teóricamente esta investigación, nos basaremos en las teorías del grotesco teatral clásico, y el grotesco italiano, para luego obtener las variables a estudiar en lo contemporáneo, pues en dichos conceptos podemos aplicar el análisis literario a estas piezas. Comenzaremos con Patrice Pavis (1998), quien ha realizado una interesante

categorización del concepto del grotesco, nos la presenta como una denuncia, apoyándose en la sátira política y filosófica en ella:

Aplicado al teatro – dramaturgia y presentación escénica-, lo grotesco conserva su esencial función de principio de deformación, con el suplemento- por si fuese poco- de un enorme sentido y del detalle realista (...) Las razones de la deformación grotesca son extremadamente variables; van desde el simple gusto por el efecto cómico gratuito (en la *commedia dell'arte*, por ejemplo) hasta la sátira política o filosófica. (VOLTAIRE, SWIFT). No existe lo grotesco, sino *determinados* proyectos ideológicos grotescos (grotesco satírico, parabólico, cómico, romántico, nihilista, etc. (Pavis, 1998: 227).

Patrice Pavis menciona la Comedia del Arte, y como lo señalamos antes en el marco teórico y página anterior, la fusión entre el actor y máscara le dará al personaje la categoría de híbridos, es decir de la irrealidad, de lo fantástico, y de lo inverosímil de la vida. Y sobre la sátira política y filosófica no es más que la denuncia pues, recordemos que la sátira viene siendo una composición poética u otro escrito en que se censura o se ridiculiza a personas o cosas, como por ejemplo a gobiernos, sociedades, etc.

Más adelante, nos apunta sobre los antecedentes históricos de este lenguaje literario y escénico:

Lo grotesco está estrechamente asociado a lo *tragicómico*, fenómeno que aparece históricamente con el *Sturm und Drang*, *el drama y el melodrama*, el teatro romántico y expresionista (...), y el *teatro grotesco* de CHIARELLI o de PIRANDELLO. Géneros mixtos, lo grotesco y lo tragicómico están en un equilibrio inestable entre lo risible y lo trágico, dado que cada género presupone su contrario para no quedar petrificado en una actitud definitiva (...). De todo ello resulta una mezcla de los *géneros* y de los estilos. Este cómico áspero paraliza la recepción de un espectador que nunca puede reír o llorar impunemente (Ídem, 228).

Sobre lo tragicómico señalado por Pavis, reafirmamos que éste está estrechamente ligado al grotesco, y para nosotros es el principal elemento característico del mismo, ya

que la tragicomedia pasa de lo trágico a lo cómico sin transiciones, además que en lo tragicómico sus personajes pertenecen a las clases populares y aristócratas lo cual borra la frontera entre tragedia y comedia, y en ello el uso del lenguaje culto (tragedia) y vulgar o cotidiano (comedia). Por otro lado, lo tragicómico revela la incapacidad del hombre para enfrentarse a un adversario digno de él.

Y, en otra categorización, Pavis, plantea la realidad deformada a manera de crítica:

(...) a menudo, hay transformación del hombre en animal, y recíprocamente. La bestialidad de la naturaleza humana y la humanidad de los animales provocan una mirada crítica sobre los ideales tradicionales del hombre. Ello no es necesariamente el signo de una degenerescencia o de un menosprecio, sino únicamente una manera de recolocar al hombre en su justo lugar, en particular por lo que se refiere a sus instintos y a su corporalidad...En ese sentido, el grotesco es un arte realista, puesto que en él reconocemos (como en la caricatura) el objeto intencionalmente deformado. Afirma la existencia de las cosas al mismo tiempo que las critica. Es lo contrario del absurdo- al menos la categoría del absurdo que rechaza toda lógica y niega la existencia de leyes y de principios sociales (Idem, 228).

La realidad deformada consiste en que lo grotesco va a provocar la contradicción entre el objeto realmente percibido y el objeto abstracto, imaginado, pues la bestialidad de la naturaleza humana y la humanidad de los animales provocan una mirada crítica sobre los ideales tradicionales del hombre, esto como una manera de recolocar al hombre en su justo lugar, en particular a lo se refiere a sus instintos y a su corporalidad.

Ahora bien, según la teoría o estudio realizado en el texto, *Teoría Teatral* (1975), por el director de escena ruso Vsévolod Meyerhold, específicamente en el artículo, *Lo grotesco en el teatro*, podemos apostillar lo siguiente;

Lo grotesco permite abordar lo cotidiano, en un plano inédito. Lo profundiza hasta el punto de que lo cotidiano deja de parecer natural. Más allá de lo que

vemos, la existencia lleva en sí un inmenso sector de misterio. Lo grotesco, busca lo supranatural, sintetiza la quintaesencia de los contrarios, crea la imagen de lo fenomenal. También, impulsa al espectador a intentar percibir el enigma de lo inconcebible (Meyerhold, 1975: 61).

Este punto que nos señala Meyerhold, “que lo cotidiano deja de parecer natural”, y que lo grotesco “busca lo supranatural”, es porque la tarea del grotesco es mantener un desdoblamiento frente a una acción escénica que se desarrolla en movimientos contrastados, es decir, lo grotesco ayuda a obtener los efectos extraordinarios desde el realismo ya que obliga al espectador a desdoblarse contemplando una escena. Por ejemplo, los adornos introducidos por la pintura del Renacimiento del siglo XV que se modelaban según las construcciones subterráneas de la antigua Roma, como animales fantásticos, sátiros, centauros u otras formas mitológicas que se mezclaban con máscaras, pájaros, insectos, armas, vasos, etc., todo ello buscaba lo supranatural como desdoblamiento de la realidad.

Por otro lado nos dice que el grotesco está fundado en la oposición del fondo y la forma, y que busca subordinar el sicologismo a lo decorativo como el teatro japonés:

Eran decorativos no solamente el ambiente y la arquitectura de la escena y de la sala, sino también la mímica, los movimientos, los gestos, las poses de los actores y lo decorativo acentuaba la expresión (...) Cuando, en la lucha entre la forma y el fondo que implica el arte de lo grotesco, la forma haya obtenido el triunfo, entonces, el alma de lo grotesco llegará a ser el alma de la escena: la naturaleza particular de lo fantástico se impondrá en la interpretación, la alegría de vivir se afirmará tanto en lo cómico como en lo trágico, lo demoníaco aparecerá en la ironía y lo tragicómico en lo cotidiano, se aspirará a la inverosimilitud convencional, a las alusiones misteriosas, a las situaciones y a las transformaciones: se tenderá a separar lo sentimental de lo romántico; en lo real, la disonancia erigida en armoniosa belleza, superará a lo cotidiano (Ídem, Págs. 64-65).

Es sabido que Meyerhold como director teatral se perfiló hacia las formas, incluso, reaccionó ante las formas y técnicas de interpretación de Stanislavsky, que precisamente se orientaban al “psicologismo” y a la introspección del actor, y por ende se condicionaría la realidad en el escenario, de modo que esto afectaría y determinaría también el tipo de teatro que ya se estaba planteando Meyerhold, que no era más que apoyarse no sólo en los decorados sino en el tipo de interpretación de debía tener el actor, y para ello se nutre de los movimientos de los actores japoneses, es decir del teatro japonés. De ahí que los movimientos del actor, puesta en escena meyerholdiana, y su contradicción con el Naturalismo, están emparentados con el grotesco, pues la intención e inverosimilitud convencional más las alusiones misteriosas y las transformaciones deben superar lo cotidiano y ello será el alma de la escena.

Además, tenemos otra definición de referencia, como el Diccionario del Teatro, de Manuel Gómez García (1997), el cual nos hace cita del concepto GROTESCO, lo siguiente:

Forma teatral que consiste en utilizar elementos ridículos, extravagantes, deformadores e irregulares en una obra, representación o montaje. El recurso a lo grotesco, íntimamente vinculado a la tragicomedia, al drama y al melodrama, ha sido usado tanto en función de una estética realista como por los teóricos de dramaturgias tan disímiles como el absurdo, el esperpento, la crueldad y el teatro épico. (GÓMEZ, 1997: 38).

Este concepto resume todo el significado del grotesco teatral latinoamericano, pues presenta elementos (personajes y acciones escénicas) ridículos, deformados, y que están ligados a la tragicomedia, que como mencionamos anteriormente la tragicomedia es

lo fundamental en este estilo, además que este tipo de representación se fusionaba entre el Realismo y Naturalismo con el absurdo, esperpento, crueldad, etc.

Por otro lado, las explicaciones de Ana Fernández (2004) en su investigación sobre el teatro grotesco italiano, nos afirma que a comienzos del siglo XX, se alzan las primeras reacciones contra el teatro Verista (Naturalismo) del sur de Italia, entre ellos el autor Gabriele D'Annunzio (1863-1938); y ello influyó más adelante al teatro el futurismo y así daría paso en lo grotesco. Además, según Fernández el teatro grotesco italiano nace al término de la I Guerra Mundial, fruto del cansancio del teatro burgués; y por otro lado, *grottesco*, fue el término con que se definió el italiano Luigi Chiarelli para su drama, *La máscara y el rostro*. Por su parte, Luigi Pirandello se autocalifica de “autor grotesco”, se reconocía su afinidad poética con este movimiento dramático que, de alguna manera, él había anticipado ya en sus definiciones sobre el arte expuestas en *El humorismo*, “el grotesco es la expresión artística de una visión humorística del mundo (...) es un fenómeno de desdoblamiento en el acto de la concepción” (Pirandello, 1968: 172).

Además, Kaiser-Lenoir: en realidad toda la práctica teatral de las vanguardias estaban elaborando una poética de lo fantástico y de lo grotesco, tanto los dadaístas y futuristas como la poética del circo y *La barraca* de Meyerhold, para los que lo grotesco fue la fórmula con la que se pretendía eliminar el naturalismo. Pero también fuera de Italia, se escribieron alrededor de la misma época, obras que han respondido al grotesco italiano o que han utilizado elementos de la tradición grotesca. *Juno y el pavo real* (1924), del irlandés Sean O' Casey; *El que recibe las bofetadas* (1914) de Andreiev; *El*

magnífico cornudo (1919) de Crommleynck, y dentro de España los esperpentos de Valle-Inclán para 1920 (1997, Tomo 194, Pág. 583).

Entonces, debemos señalar que la forma teatral que mejor se adapta para representar el grotesco es la tragicomedia porque elementos cómicos y dramáticos, y en ella la vida y el mundo no son completamente trágicos ni completamente cómicos. En la tragicomedia los dos aspectos no se mezclan sino que se mantienen en campos perfectamente delimitados, y los dos extremos se condicionan el uno al otro.

1.3. Antecedentes del grotesco en Latinoamérica

Los estudios previos relacionadas con esta investigación, como nos explica Orlando Rodríguez para el Programa de Formación en Servicio Profesional del Teatro - Profeser (1994), que el teatro colonial en Latinoamérica alcanzó su mayor desarrollo en los siglos XVII y XVIII, con especial proyección en el último, además que el teatro hispanoamericano del siglo XIX, ha reconocido la presencia de las influencias del teatro español (entremeses-sainetes-género chico) y de otras expresiones europeas, éste, comenzó a transitar caminos con características locales y regionales. De ahí que al comenzar el siglo XX el teatro era una continuación del siglo XIX. Los espectáculos llevaban el sello de teatro español decimonónico, es decir de finales del siglo XIX. Telones pintados, uso del apuntador, actores que no memorizaban el texto, abuso de la “morquilla”, texto improvisado para llenar el vacío ante parlamentos no escuchados del apuntador o fruto de la imaginación de los actores para mayor humor o comicidad a su intervención. No existía el concepto de director teatral. Oficiaba de responsable el Primer Actor o cabeza de compañía, en fin, era un teatro anacrónico, que se mantuvo en algunos lugares

de América hasta 1930 (México y Argentina); 1940 (Cuba, Chile, Brasil, Perú); 1950 y 1960 (Centroamérica). (PROFESER, 1994: 88).

Por otro lado, y un poco más atrás, en México para 1850, existía una irrupción de espectáculos frívolos traídos desde Francia (invasión francesa), lo cual va a repercutir en surgimiento de espectáculos farsescos y de revista política de tinte popular y tipos extraídos del suburbio y de la picaresca. Que como dijimos, era una herencia indirecta del llamado género chico que llegó desde España en años precedentes.

Y siguiendo las explicaciones de Rodríguez (1994), predominaba entonces en Latinoamérica un repertorio a base de sainetes y comedias de costumbres. Pero se iban insinuando cambios. Por ejemplo, en el río de la Plata (Argentina y Uruguay) se produjeron las primeras innovaciones. El teatro gauchesco iniciado por la pieza *Juan Moreira* (1886) de Eduardo Gutiérrez y José Podestá, dio paso al llamado “Teatro Orilleo” (a orillas del Río de la Plata). En otras palabras, el tema rural y campesino daba paso al de la gran ciudad. Para 1906, Buenos Aires, habiendo recibido Argentina una inmigración gigantesca mayoritariamente italiana, luego española y países de Europa y otros continentes, tenía una población de tres millones de habitantes. Ninguna ciudad de Europa se le comparaba. Y es que, el abigarramiento de la población, la carencia habitacional para cobijar tan gran avalancha humana y el quedarse en la gran ciudad, manteniendo el despoblamiento del interior del país, convirtió a Buenos Aires en una metrópolis “monstruosa”. Los inmigrantes coparon viejas grandes casas, familias enteras ocupaban una sola habitación. Las piezas daban a un corredor central, donde se encontraba el pilón de agua, compartido por todos. Era el “conventillo”, registrado en la crónica periodística, en la narrativa y el teatro rioplatense. La temática urbana, con

especial importancia de los inmigrantes como personajes, surgió intensamente en el teatro de Río de la Plata (PROFESER, Pág. 88).

A su vez, entre 1910 y 1920, cuatro acontecimientos van a influir de manera fundamental en el desarrollo cultural y artístico del continente y de manera particular en el teatro latinoamericano. Ellos fueron, la Revolución mexicana para 1910, donde se dieron cita impactos sociales y políticos como el Muralismo mexicano, que como movimiento artístico afianzaba lo nacional, lo autóctono para las creaciones tanto pictóricas como literarias en las regiones y poblaciones de Latinoamérica. En segundo lugar está la inauguración del Canal de Panamá en 1914, ello trajo como consecuencia la comunicación desde el océano Atlántico con el Pacífico y viceversa, y por supuesto toda Norteamérica, agudizando la primera Guerra Mundial. La primera Guerra Mundial junto con el Canal de Panamá, permitió que compañías teatrales varadas en América, reiteramos, por la I Guerra Mundial, tuvieran que renovar su repertorio, y para ello recurrieron a autores latinoamericanos, lo que produjo el crecimiento de la dramaturgia nacional. Y en cuarto lugar está la Revolución rusa para 1917, impacto que influyó en las luchas sociales en el surgimiento o afianzamiento de organizaciones políticas, sindicales, y su influencia clara en el arte, literatura y teatro. Además, la renovación en interpretación y dirección teatral en Europa (1920), significó que jóvenes americanos viajaran a Europa a conocer las transformaciones del teatro latinoamericano. Esto se tradujo en el comienzo del teatro moderno de América latina.

Es por ello que, frente a los desastres de la Primera Guerra Mundial y al clima general de crisis social que se manifiesta tanto en Europa como en América Latina, el arte traduce la incertidumbre en la búsqueda de nuevas formas en reflejar al hombre y a la

realidad; de ahí que, el teatro, como fenómeno generacional no se limita para el entonces en la Argentina, sino que se evidencia también en el quehacer teatral de otros países. Basta recordar en México al grupo de los *Siete Autores Dramáticos de México*: Francisco Monterde, Joaquín Gamboa, Carlos Noriega Hope, Víctor Manuel Diez Barroso, Ricardo Parada León y los hermanos Carlos y Lázaro Lozano García, quienes ya en 1923 presentan un conjunto de obras en las que es clara la interacción de superar las fórmulas heredadas del “género chico”, del realismo y neorromanticismo a la Echegaray, y cuyo propósito de grupo es una innegable anticipación a lo que más tarde propondrían también en ese país mexicano los teatros independientes.

Aunque es en los dos polos geográficos, entre autores argentinos y mexicanos, en donde resulta más fácil descubrir el origen de este movimiento realista dentro de la década del veinte, no podemos dejar de mencionar un fenómeno similar en otras latitudes. En Chile, ya en 1922, Juan Guzmán Cruchaga revela en *El maleficio de la Luna* (1922) una intención renovadora, manifestada en un lenguaje atrevido y experimental, línea también seguida por el venezolano Andrés Eloy Blanco en *El Cristo de las violetas* (1925). En el Uruguay, José Pedro Bellán, señala con *La ronda del hijo* (1925), una intención de renovar el realismo heredado de Florencio Sánchez, ahondándolo con un tratamiento psicológico. En Cuba, Floria Díaz Parrado une el tratamiento realista del tema en *Noche de esperanzas* (1925), una riqueza imaginativa que da esta obra ciertos rasgos de lo “grotesco”. Todos estos autores escriben y estrenan sus obras alrededor de 1925, y constituyen unos de los primeros pasos hacia la superación teatral en la América Latina; superación que alcanza su plenitud a partir de la tercera década del siglo.

Ahora bien, si el dramaturgo italiano Luigi Pirandello utilizó el término grotesco como sustantivo para su propio estilo teatral, ya el grotesco en Latinoamérica había surgido con antelación al grotesco italiano que veníamos señalando anteriormente, y como nos explica Kayser-Lenoir (1997), si Luigi Pirandello y Luigi Chiarelli aparecieron como unos de los impulsores del grotesco en la segunda década, ya en 1906 sorprendía el autor uruguayo Carlos Mauricio Pacheco con el estreno en Buenos Aires de su sainete *Los Disfrazados* (1906) con el grotesco. Y para ello aportamos una información de David Viñas quien realiza el prólogo para el texto Teatro Rioplatense (1886-1930), de la Fundación Biblioteca Ayacucho:

Con el uruguayo, Carlos Mauricio Pacheco (1881-1924) se empieza a elaborar teatralmente la dialéctica entre la máscara y el rostro- de manera intuitiva si se quiere-, pero si, por un lado, pone en escena la creciente contradicción entre una propuesta oficial normativa y una napa ideológica sofocada, por el otro va trazando una línea de fuerza que culminará en la serie del grotesco a lo largo de los años veinte (Viñas, en Fundación Biblioteca Ayacucho, Tomo 8, 1977: XXXI, XXXII)

Con esta cita, reiteramos, comenzaría el movimiento (grotesco) en Latinoamérica, éste va a aportar, sin proponérselo, una de las grandes innovaciones en el teatro latinoamericano, pues el inicio del llamado “grotesco argentino”, es un estilo con que fue tratado el sainete y que se convirtió en la primera contribución estética como tendencia del teatro latinoamericano a la escena universal. El estreno de la obra *Los disfrazados*, se adelantó en diez años al “Grotesco italiano”, en el cual incursionó Pirandello con su obra (Pensaci Giacomini!) *Piénsalo bien, Santiaguito i* (1916), y por otro lado Luigi Chiarelli con la pieza *La máscara y el rostro*, también para 1916. Entonces, el grotesco constituye el primer gran aporte latinoamericano al teatro universal

que nacido en Latinoamérica puso el acento en el enfoque social, en tanto, el grotesco europeo lo hizo sobre las conductas individuales. Años después, los textos de Alberto Vacarezza (1886-1959), y sobre todo de Armando Discépolo (1887-1971), argentinos, consolidan esta corriente estética.

Ahora bien, en el caso específico de México y Venezuela para esa etapa de 1920, el conocimiento que se tenía sobre las características grotescas provendrían desde sus sainetes, y en ellos la caricatura y la mueca recargada, por eso afirmamos que el grotesco parte de los elementos saineteriles, trascendiéndolos en otra dimensión, pues el grotesco usa los mismos elementos del sainete y vodevil (ambientes, tipos, lenguaje, etc.), pero en lugar de perpetuar el enfoque costumbrista lo desmonta, quiebra su linealidad y lo problematiza; de ahí que, si consideramos como cierto el hecho de que el sainete se maneja con pautas prestadas por la moral “oficial”, nos encontramos con que el grotesco constituye un teatro de crisis y de conflicto. Demostrándose que México y Venezuela con sus sainetes hacían ya sus “emparentamiento” con el grotesco argentino.

Esta expresión, grotesco teatral latinoamericano, estilo para muchos, género para otros, continuó en el transcurrir del teatro de la América Latina y ha llegado hasta el presente en otras voces, transformado, enriquecido tal vez, producto de una evolución, característica básica del arte en general y del teatro en particular. Y para ello hacemos una cita del maestro Osvaldo Dragún (1981):

Para quienes dicen que la influencia del grotesco prueba la influencia del teatro europeo en el teatro latinoamericano, y especialmente el argentino (o rioplatense), digo no. Primero, porque la grotesquez ya estaba en nuestra historia. Cuando Pirandello pinineó sus grotescos, ya hacía mucho que habíamos perdido el equilibrio (condición sine qua non del grotesco) delante de demasiados observadores. Y segundo, porque el grotesco europeo no es

europeo, ya que su cuna de la baja Italia es más tercer mundo que nuestra misma Buenos Aires. Y sólo el tercer mundo puede producir un absurdo tan vital y comprometido como el grotesco. Europa, con un destino trazado y ya de vuelta, produce el absurdo de sus intelectuales. Pasivo. No comprometido. Minoritario. Pero Latinoamérica, nebulosa irracional en busca de un destino, sólo podía producir, a través de su grotesco absurdo, todo lo contrario: un género activo, comprometido, anarquista, popular, barroco, vital. Si para el absurdo europeo nada tiene sentido, para el absurdo latinoamericano nada tiene sentido, pero igual hay que pelearlo, lo que significa haberle encontrado un sentido: la rebeldía. Y de esta rebelión de la grotesquez nacieron las Historias (Dragún, 1981, Págs. 9-12)

Queriendo decir que día a día, se van borrando las fronteras que nos separan y dividen, y día a día también crece el interés por profundizar en las raíces y los valores culturales comunes que han surgido y que caracterizan nuestras realidades nacionales con múltiples expresiones. Los matices que nos identifican resultan secundarios ante los que compartimos y consideramos propiamente americanos. El grotesco teatral universal, surgido en América, para algunos estudios (como el nuestro) nacido y evolucionado en la Argentina, se convierte en manifestación madura del teatro latinoamericano, carente de distingos locales o regionales, como tantas otras manifestaciones expresivas nacidas en esta vasta geografía que integran el continente americano.

CAPÍTULO II

LO GROTESCO COMO PRETEXTO EN LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

2.1. La denuncia como pretexto en la estructura dramática

La denuncia política, de violencia social y filosófica, es el pretexto ideal para los dramaturgos en estudio, ello les permite construir historias que reflejan los acontecimientos vividos en la Latinoamérica de su época, donde penetra obviamente sin solicitar permiso y deja además un sentimiento que no se puede explicar, pero está ligado a la impotencia, al dolor, a la experiencia de situaciones amargas realizadas por el mismo hombre en contra de uno que desencadenan en eventos trágicos, dignos de representarse en una obra (teatro) con la intención de crear conciencia en el espectador y estimular un cambio en la realidad en beneficio de un futuro mejor.

Por otro lado, el teatro realista, es quien ha tomado en gran parte las riendas de los temas de sus obras, para hacer “denuncia” tanto de la injusticia social, la explotación del hombre, las condiciones de vida de la gente trabajadora, la miseria, la angustia, etc., se

convierte pues, en motivos centrales de estas nuevas composiciones. Los personajes son siempre víctimas de una sociedad que manifiesta su poder por medio de la burocracia, la superstición religiosa o el automatismo.

Ahora bien, según las definiciones de denuncia dentro de la estructura dramática tenemos las concepciones teóricas, muy breves, expuestas por Aristóteles y Eric Bentley, quienes coinciden en destacar que la obra es un reflejo de la vida.

Aristóteles (1998), en *La poética* se preocupó por explicar las estructuras que componen los objetivos poéticos, categorizó los principios presentes en las artes, asumió como eje central la re-presentación común en ellas y que constituye parte de lo formal. Identifica seis partes presentes en la tragedia que la definen como arte con características propias.

- **1) El argumento** o la fábula. La acción: constituye el entramado de los hechos o acciones que realizan los hombres y es su función de sus acciones que son afortunados o desgraciados en su vida. La fábula adquiere tanta relevancia que sin ella no existe tragedia, y tiene dos partes: peripecia y anagnórisis.
- **2) Los caracteres.** El carácter: manifiesta el comportamiento de un personaje.
- **3 y 4) Pensamiento y el lenguaje.** Todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. La manera de pensar: implica la capacidad de transmitir por medio del lenguaje apropiado las acciones. La expresión formal: consiste en transmitir el pensamiento a través del lenguaje. Puede ser en verso o en prosa.

- **5 y 6) Espectáculo y Canto:** el canto propicia el placer en la puesta en escena. La escenografía cobra mayor relevancia para el público que disfruta de la tragedia (Aristóteles, 1998: Pág. 7)

Entonces, para Aristóteles la fábula o el argumento será el reflejo de la vida, “acciones que realizan los hombres y es su función de sus acciones que son afortunados o desgraciados en su vida”.

Bentley (1995), establece en su libro *La vida del drama*, que los hechos por sí solos no son dramáticos, necesitan del espectador para que los perciba y pueda reaccionar emocionalmente al verlos.

Con relación a la estructura dramática, interesa destacar tres aspectos. El primero remite, a la imitación de la vida, que se fundamenta en la noción de mimesis empleada por Aristóteles y coincide en que el arte refleja la vida. En segundo lugar, el asombro y el suspenso, “*el arte dramático se halla firmemente arraigado en la naturaleza humana, y ser humano significa solazarse en desventuras y desastres*” (p. 23). Y como tercer aspecto, la imitación de la acción, la trama es producto del imaginario del artista que consigue organizar los acontecimientos de la vida.

Como se ha señalado anteriormente, es lo grotesco el objeto de estudio, dentro de la dramaturgia y bajo las estructuras dramáticas de Cossa, Santana y Carballido, que precisa o señala el pretexto como instrumento de denuncia en el imaginario creativo de los autores.

2.2. Propuesta de Lucien Goldmann

Lucien Goldmann fue uno de los que mejor estudió la relación sociedad e individuo, y de ahí su propuesta del *sujeto colectivo*.

Ahora bien, basándonos en Goldmann (1984), refiere que un autor plasma en sus obras sus referenciales personales, y por supuesto estarán plasmadas en ellas su contexto sociológico, de ahí que realiza una comprensión de los textos del autor con la visión de su mundo o escenario donde hace vida éste, de hecho Goldmann deduce que un escritor al escribir o al efectuar una obra, su inspiración o su talento no provendrá de algo misterioso o de las “musas”, sino que será producto del contexto social del autor, es decir son creaciones venidas de su experiencia con el mundo que lo rodea, del mundo exterior donde cohabita. Es por eso que señalamos lo siguiente en esta cita:

Las relaciones entre la obra verdaderamente importante y el grupo social que – por mediación de su creador – resulta *ser, en última instancia, el verdadero sujeto de la creación*, son el mismo orden que las relaciones entre los elementos de la obra y su conjunto. Tanto en un caso como en otro, nos encontramos ante relaciones entre los elementos de una estructura comprensiva y la totalidad de ésta, relaciones que son, a la vez de tipo comprensivo y explicativo (Goldmann, 1984: 224).

Por otro lado las doctrinas de este crítico literario es de gran apoyo para el análisis de los autores de esta investigación, ya que se buscará reflejar en las tres obras la realidad social de una problemática latinoamericana, como lo es el problema político y económico en la Argentina; la violencia social en Venezuela; y la hipocresía social, opulencia y sistemas educativos en México, en todos ellos se reúnen valores que imperan en todo nuestro continente latinoamericano.

También los dramaturgos de estas piezas a estudiar han partido o se han fundamentado en sus distintas formas de vida en la que han compartido con la sociedad, y

reiteramos, según lo apuntado por Goldmann, no ha sido una condición intrínseca creadora de los seres humanos sino más bien sus creaciones parten del producto de su convivencia con el entorno.

En fin, las obras literarias tienen por sujeto creador no al individuo, sino al grupo social. La conciencia individual de quien escribe es una estructura parcial, que como tal puede ser comprendida, pero su génesis y sentido total sólo pueden ser explicadas e partir de la colectividad.

2.3. Matriz de lo grotesco en el teatro latinoamericano contemporáneo

En términos generales, el estudio de estos tres autores lleva a plantearse algunos aspectos de relevancia en el teatro grotesco en el continente: comparten con la cultura occidental características que los unen, aunque en el continente se hacen obvias algunas interrupciones que se originan en propósitos sociopolíticos distintivos.

Lo grotesco expresado en estas obras, y pongamos como ejemplo a *Mirando al tendido* de Rodolfo Santana, nos plantea una denuncia en violencia social, y encontramos que es más fuerte e impactante que la de los autores europeos. En este sentido, si la audiencia (o el lector) se impresiona por esta violencia teatral venezolana, esto debiera despertar un sentimiento de compromiso para la acción en contra de un clima moral degradante que domina al mundo.

Entonces, lo grotesco que acompaña a muchas situaciones en las tres obras, ayuda a evadir la realidad, colabora con el temor que los asiste por vivir, mucho más que por morir, y esto lo sostiene W. Kayser, (1985), “*más allá de la ridiculez sugerida por lo*

absurdo y la distorsión, lo grotesco inspira miedo que nace del súbito reconocimiento de que la posición del hombre es precaria” (p. 154).

Por otra parte, llama la atención que el estilo predominante en el grotesco sea el del realismo, el cual Brecht, hasta cierto punto, rechazaba por estar implícitamente involucrado en ciertas relaciones sociales predeterminadas, como eran las de la burguesía. Sin embargo, el realismo ha tenido muchas definiciones modernas que han tenido en cuenta estas observaciones, avanzando hacia lo que se ha señalado como una caracterización de las actividades del pueblo relacionadas con la historia que viven, es decir, en las cuales el individuo no se presenta sólo o aislado, individualista, sino en un contexto social e histórico.

Esto también se ha profundizado a partir de la influencia de la televisión que utiliza un estilo naturalista, que condiciona al personaje, por razones individualistas o psicológicas, haciendo que el enfoque realista sea más popular. En estas obras se ha utilizado un realismo de este tipo pero en el cual se ha encubierto lo superficial y se ha enfatizado lo social y lo político del comportamiento humano. La fórmula que en definitiva soluciona este problema es la de poner mayor relieve a lo político-social de que se trate. Y estas han sido las técnicas que han utilizado estos autores en el continente.

Además, el mundo moderno vive una constante amenaza en esto de lo político-social, muchas asociada a conflictos o a sistemas de gobiernos –caso de las dictaduras, Argentina como referencia de la obra *La Nona* de Cossa o el caso de la violencia-social en Venezuela con *Mirando al tendido*-cuyos peligros de inseguridad social están latentes. Estas obras, al tratar esos temas, tienen aún vigencia en su respuesta para intentar

eliminarlos. Y a pesar de que hoy se promueve una democracia no violenta, pluralista, esto necesita mayor reconocimiento público, verdadero respeto por los derechos humanos y la eliminación de las injusticias y la equidad social, como la que señala Carballido en *Te juro Juana que tengo ganas*, aspectos que subyacen en la estructura profunda de estas piezas y que, por tanto, en este plano, mantienen su vigencia.

Entonces, las matrices dramáticas de este teatro pueden establecerse, conceptualmente, a partir de la estructura de estas obras, de sus componentes ideológicos presentes en su discurso escénico, de su referencialidad histórica, y de su efecto didáctico.

Para la propuesta de la matriz de este estilo teatral latinoamericano contemporáneo, se han tomado como referencias los conceptos presentados por Pavis, Meyerhold.

Así como por las características practicadas y propuestas por los hacedores de este estilo teatral, como en 1906 por el autor uruguayo Carlos Mauricio Pacheco con el estreno en Buenos Aires de su sainete *Los Disfrazados*; por el grotesco italiano venido de Chiarelli y el humorismo de Pirandello; además los textos teatrales de Armando Discépolo, quien consolida esta corriente estética, donde manifestaba que la expresión creativa se fusionaba con la visión amarga del inmigrante llegado al continente, creándose el grotesco criollo.

También sugerimos que el grotesco teatral guarda afinidad, por un lado, con el esperpento, forma dramática creada por el español Ramón del Valle Inclán, con sainetes violentos como *Luces de bohemia* y *Los cuernos de don Friolera*. Pues éste explicó que

el esperpento intenta mostrar la realidad en un espejo distorsionante para provocar la reflexión del espectador; valiéndose de rasgos grotescos y absurdos y de un lenguaje familiar y cínico, pues ello deforma la realidad y pone de relieve el carácter trágico de la vida.

Por otro lado, están los entremeses españoles, que venidos desde las distintas compañías de teatro extranjeras a presentarse en Latinoamérica entre los siglos XVIII, XIX y XX, darían paso a los sainetes latinoamericanos. De máximo una hora de duración. En Latinoamérica, el sainete fue la forma que se arraigó con mayor fuerza hasta llegar a adquirir características nacionales. Estas piezas dramáticas de un acto recreaban con fidelidad la sociedad de la época y los autores se escudaban en personajes estereotipados cómicos para transmitir su propio mensaje social. El tema se centraba siempre alrededor de un conflicto amoroso, los personajes pertenecían a las clases media y baja, y usaban un lenguaje con sus giros propios, lográndose de esta manera una descripción de las costumbres y problemas cotidianos. La intención era entretener, impartir normas y presentar costumbres.

Otra concepción a tomar en cuenta para las matrices grotescas, dentro de las referencias planteadas, estaría el marco de lo metafórico, siendo ésta la clave de nuestra investigación y lo que contribuye a un asidero espacial que nos permitiera conectar con el referente común a las obras seleccionadas en la dramaturgia de Carballido, Santana y Cossa, lo cual es producto del descontento por parte del pueblo ante la falta de ética y valores, la inseguridad, la agresión, etc., ante un sistema establecido. Sin embargo, creemos que es en el artificio del sentido del discurso, donde descansa la gran metáfora de la obra. Pero no podemos olvidar que este proceso puede pasar por el símbolo, ya que

es la relación socio-cultural concreta la que permita que el simbolismo surja y se establezca sobre el objeto, determinando la importancia de la metaforización de un discurso elaborado sobre un texto dramático, o en fin, en el teatro mismo, descansando sobre la producción de un objeto escénico en función al sentido discursivo de la obra y sus imágenes, donde el dramaturgo o el director debe darle presencia, obviamente aferrándose al referente, para que el resultado sea tomado como puente de enlace con la metáfora, la cual vendría a unir la realidad (referente) con la ficción (texto dramático), permitiendo representar un mundo exterior capaz de reflejar el universo de la obra y, en nuestro caso particular, la denuncia bajo las convenciones grotescas.

Éstos son pues, para nosotros, los factores que permiten construir la matriz dramática del grotresco en América Latina y que darían cuenta de las nueve (9) convenciones que presentaron estos autores, y explica sus relaciones con el movimiento europeo y su propia especificidad. Esta matriz y/o convenciones se presentan en la página siguiente:

**CONVENCIONES O MATRICES GROTESCAS
LATINOAMERICANAS**
(Por orden alfabético)

- 1) ALUDE A LA REALIDAD CONTINENTAL
- 2) BUSCA LO SUPRANATURAL: animalización de personajes, etc.
- 3) ESCENOGRAFÍA REALISTA (Realismo): denota situación
económica y actividad de personajes
- 4) EXPRESA DESESPERANZA: final desgraciado, otros.
- 5) LO TRÁGICO A LO CÓMICO SIN TRANSICIONES
- 6) MÁSCARA SOCIAL / CRÍTICA A LA SOCIEDAD. METÁFORA
- 7) PERSONAJES GROTESCOS: marionetas, incomunicados, deprimidos y patéticos.
- 8) SISTEMA DE VALORES: corrupción, desamor, disolución familiar, humillación.
- 9) UTILIZACIÓN DEL HUMOR.

MATRIZ APLICADA A PIEZAS TEATRALES LATINOAMERICANAS

(Guatemala, Venezuela y Colombia)

Para la construcción de esta matriz se tomaron citas, y referencia del manejo de lo grotesco en piezas teatrales latinoamericanas, las que fueron aportadas tanto por críticos, investigadores, escritores, así como por editoriales y/o revistas de Internet relacionadas para con la materia (teatro), entre otros.

Guatemala:

Delito, condena y ejecución de una gallina y otras piezas de teatro grotesco (1971), de Manuel Arce.

Morales Santos (2004): De las obras que en este volumen se recogen del escritor Manuel José Arce, *Delito, condena y ejecución de una gallina y otras obras de teatro grotescas*; es probablemente la que más ha llenado de angustia y coraje, risa y esperanza a sus numerosos espectadores y también a muchos lectores. Sus diálogos van del sarcasmo a la ternura, pasando por el humor negro; sus personajes han sido delineados con cuidado y sus diálogos están provistos de agilidad y fuerza. En pocas palabras, es una obra desarrollada con maestría y por lo mismo es un hito en la historia del teatro guatemalteco. La segunda pieza que ofrece el libro es *Sebastián sale de compras*, en ésta, lo grotesco va creciendo hasta convertirse en hostilidad, pues hace sentir al espectador el cerco cada vez más apretado y apremiante que los comerciantes le tienden al

protagonista, un hombre laborioso que termina aplastado por las insinuaciones y exigencias de aquellos. El aliento y la poesía de las obras antes mencionadas encontramos también *Compermiso*. Es más, cada una evidencia cómo desde aquel entonces, nuestro autor estaba compenetrado de los problemas de Guatemala, por lo que no tiene sentido decir que "fue en el exilio donde Manuel José adquirió plena conciencia e información sobre la atroz realidad de su país..." Las tres piezas de teatro aquí reunidas representan un desafío a la imaginación de los directores y un reto a la capacidad de los actores.

Venezuela:

Tómame una pepa de lexotanil (2005), de José Gabriel Núñez.

Castillo (2009): *Tómame una pepa de lexotanil* (2005), está basada en un caso real. La gestación de la misma, explica el autor en el Memorándum, duro cinco años en los cuales los personajes empezaron a escaparse por senderos más allá de la vena humorística que intentó darles ya que lo "traicionaban en cada línea" llevándolo hacia lo grotesco. En efecto, los personajes valleinclanescos de TÓMATE....adquieren una dimensión distorsionada que no está presente en sus anteriores creaciones. La figura central es una madre, viuda y venida a menos, "cómicamente patética."

Olvido constituye la creación más contundente de las figuras maternas, castradoras y dominantes, que Núñez ha venido desplegando desde su primera obra. Los once encuentros volátiles ("once dosis," acota el autor) entre *Olvido* y su hija menor, *Ausencia*, se darán en un recinto doméstico cerrado. *Gloria*, la hija mayor, entrará casi a mitad del desarrollo y hará apariciones breves sirviendo de "facilitadora" en la

interacción enfermiza de las otras dos mujeres.

En un primer nivel, la obra versa sobre la adicción a los antidepresivos a la que sucumbirán *Olvido* y luego, *Ausencia* cuando ambas se ven confrontadas con una realidad económica y emocional para la que no están preparadas. En un afán por liberarse de la manipulación materna, asunto que cobrará importancia a lo largo de la obra, *Ausencia* saldrá a buscar trabajo y a explorar su bisexualidad recién descubierta. Al mismo tiempo, la figura de *Olvido* intensificará sus rasgos siniestros – en escenas parecidas a las de ¿"Qué paso con Baby Jane?" con Betty Davis y Joan Crawford, señala la acotación – llegando a torturar psicológicamente a la hija adicta entonando tonadillas malévolas. *Gloria* – quien revela de manera lacónica que tiene conflictos sexuales en su hogar – se aleja de las dos mujeres dejándoles una ración considerable de Lexotanil. Cuando la madre se jacta de tener absoluto control sobre la caja fuerte donde se guardan las pastillas, sobreviene el final imprevisto.

En la escena final queda *Ausencia*, desmoronada, llorando quedamente a su madre –a quien por primera vez no llama por su nombre – reclamando, fuera de sí, la aceptación y ternura maternas que nunca encontró. Margo Milleret (2004), implica en sus valiosas conclusiones que el cuestionar el rol enaltecido de la madre en la escena latinoamericana es un tabú. De ahí que pocos autores decidan incursionar en dicho terreno so pena de que sus obras no sean aceptables ni para tradicionalistas, ni para gente de avanzada. Y ese riesgo lo corre Núñez con esta creación. Las mujeres de TÓMATE... obran acorde a los moldes sociales habituales. Como grandes close ups sacados de las películas irreverentes de Pedro Almodóvar, estos personajes se mueven impulsivamente, deformados por el condicionamiento cultural, pero llenos también de una violenta ternura y de una

inagotable ansiedad de amar. En la complejidad de estas creaciones radica, precisamente, la posibilidad de cambio hacia un nivel crítico liberador (susanadcastillo.blogspot.com/2009_07_01_archive.html).

Colombia:

La orgía (1968), de Enrique Buenaventura.

Molina Lara (2006): *La Orgía* es lo marginal, mundo habitado por personajes grotescos, deformes, poseedores de marcas denotativas que lo convierten en subhumanos. Es *La Orgía* un banquete donde la anarquía explota y los seres que la habitan sucumben a la profecía de autocumplimiento como universo marginal, tratados como animales para terminar animalizados...El distanciamiento que perseguía Enrique Buenaventura bajo la influencia marcadísima de Brecht, le llevaría a tomar las herramientas del grotesco en esta obra como la forma adecuada de establecer una posición frente al auditorio, enrostrar el cúmulo de apariencias de una sociedad colombiana que no quiere ver cómo se pierde en la miseria y el recuerdo...La inclusión momentánea del espectador al espacio ficcional extiende el universo grotesco de la obra. Los contagia de la ridiculez humana de los personajes de *La Orgía*... La seguridad emocional que certifica al espectador como sujeto libre de conflicto es puesta en duda en esta distorsión de la realidad (Revista en línea: Revista Dialnet, <http://dialnetunirioja.es>).

MATRIZ O CONVENCIONES GROTESCAS A GUATEMALA, VENEZUELA, Y COLOMBIA

(Por orden alfabético)

RASGOS DEL	<u>GUATEMALA</u>	<u>VENEZUELA</u>	<u>COLOMBIA</u>
GROTESCO	<i>Delito, condena y</i>	<i>Tómate una</i>	<i>La Orgía</i> (1968),
TEATRAL	<i>ejecución de una</i>	<i>pepa de</i>	de Enrique
LATINOAME- RICANO.	<i>gallina</i> (1971), de Manuel Arce	<i>lexotanil</i> (2004 -5), de José G. Núñez	Buenaventura

1) ALUDE A LA

REALIDAD

CONTINENTAL _____ SI _____ SI _____ SI _____

2) BUSCA LO

SUPRANATURAL: anima-

lización de personajes, etc _____ SI _____ SI _____ SI _____

3) ESCENOGRAFÍA

REALISTA (Realismo): denotan

situación económica y

actividad de personajes _____ NO _____ SI _____ SI _____

4) EXPRESA

DESESPERANZA: fracasos _____ SI _____ SI _____ SI _____

]MATRIZ O CONVENCIONES GROTESCAS A GUATEMALA, VENEZUELA, Y COLOMBIA

(Por orden alfabético)

RASGOS DEL	<u>GUATEMALA</u>	<u>VENEZUELA</u>	<u>COLOMBIA</u>
GROTESCO	<i>Delito, condena y</i>	<i>Tómate una</i>	<i>La Orgía</i> (1968),
TEATRAL	<i>ejecución de una</i>	<i>pepa de</i>	de Enrique
LATINOAME-	<i>gallina</i> (1971),	<i>lexotanil</i> (2004 -5),	Buenaventura
RICANO.	de Manuel Arce	de José G. Núñez	

5) LO TRÁGICO

A LO CÓMICO SIN

TRANSICIONES _____ SI _____ SI _____ SI _____

6) MÁSCARA SOCIAL y/o

CRÍTICA SOCIEDAD _____ SI _____ SI _____ SI _____

7) PERSONAJES:

GROTESCOS: marionetas,

incomunicados, deprimidos y

patéticos _____ SI _____ SI _____ SI _____

8) SISTEMA DE

VALORES: corrupción, desamor,

disolución familiar, humillación _____ SI _____ SI _____ SI _____

9) UTILIZACIÓN DEL

HUMOR _____ SI _____ SI _____ SI _____

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE OBRAS LATINOAMERICANAS

3.1. Análisis de *La nona*, de Roberto Mario (Tito) Cossa

Este autor nace en Buenos Aires en 1934. En 1955 comienza a dedicarse a la actividad dramática sin estar seguro si su vocación es actuar, dirigir o escribir. Opta por este último. En 1959 empieza a trabajar en *Nuestro fin de semana*, estrenada en 1964, iniciándose a partir de ese momento su carrera como dramaturgo. En los años sesenta alterna su producción dramática con la de periodista, que había comenzado ya en los años cincuenta y que habría de durar veinte años. Obras estrenadas en esa década del sesenta son, *Los días de Julián Bisbal*, y *La ñata contra el libro* en 1966; y *La pata de la sota* en 1967. Esta última no tiene mucho éxito, en parte por la utilización de juegos temporales que, según el autor, no quedan claros y, además, porque el espectador ya no se inclina más por el teatro realista o naturalista. Su producción teatral se paraliza en 1970, año del estreno de *El avión negro* (escrita en colaboración con Rozenmacher, Somigliana y Talesnik) hasta 1977 cuando presenta *La Nona*. A partir de entonces su actividad es constante, variada y evolutiva.

Pocos autores contemporáneos pueden igualarle por su diversidad, su constante renovación y versatilidad intelectual; de ahí que este autor no dudó en integrarse en 1981 al llamado Teatro Abierto, que eran reuniones abiertas de autores, actores, directores,

técnicos y escenógrafos, donde plasmó una propuesta básica: poner en escena veintiuna obras por autores argentinos, y ninguno de los profesionales cobraría un centavo por su trabajo. El 28 de Julio de 1981 se levantó el telón de esta experiencia inédita, pero como *Teatro Abierto* era a la vez un hecho político, la sala fue incendiada en la madrugada del 6 de agosto. *Teatro Abierto* anunció la continuación del ciclo en una de las diecisiete salas ofrecidas espontáneamente por distintos empresarios.

La edición 1981 de *Teatro Abierto* reunió a veintiún autores dramáticos, y entre ellos, Roberto Cossa, Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Carlos Gorostiza, Ricardo Halac, Ricardo Monti, Eduardo Pavlovsky, y Carlos Somigliana. El único compromiso era aludir en los textos a la problemática argentina estrictamente contemporánea, y desafiando las listas negras del gobierno militar. Tiempo después, el autor Carlos Somigliana admitió que *Teatro Abierto* había nacido en 1981 “como una respuesta política y cultural para enfrentar la prepotencia, la discriminación ideológica y el cosmopolitismo colonial que caracterizaron los duros años del desgobierno militar”(argentino).

Roberto Cossa tiene además una larga trayectoria en la producción de guiones televisivos y cinematográficos. Más, el teatro es el género en que logra con más éxito una descripción certera y un análisis agudo de la sociedad y de la historia política argentinas.

La relevancia de Roberto Cossa como intelectual de peso, periodista, guionista, pero sobre todo como hombre de teatro, radica en el hecho de haberse consolidado como dramaturgo, es decir, en autor que condensa el complejo de relaciones sociales y

culturales del campo intelectual argentino en el marco de la tradición dramática del grotesco criollo.

Algunos premios y distinciones:

- Ciudadano Ilustre de la ciudad de Buenos Aires
- Premio Nacional de Dramaturgia
- Premio a la Trayectoria de la ciudad de Buenos Aires
- Premio de Honor de la Asociación de Autores (ARGENTORES)
- Distinción “veinte años juntos” otorgado por las madres de la Plaza Mayo
- Premio Hispanoamericano de las Artes Escénicas de los Max (España)
- Premio Nacional de Teatro

Dentro de su producción dramática existen dos etapas, la etapa del teatro realista-naturalista y la etapa del teatro metafórico como ya mencionamos, clasificación que hemos adoptado y que el mismo autor ha aceptado como válida a la investigadora argentina Zúccolo Lilian (1990).

Al teatro realista pertenecen las siguientes piezas:

Nuestro fin de semana (1962)

Los días de Julián Bisbal (1966)

La pata de la sota (1967)

Tute cabrero (1968)

No hay que llorar (1979)

Al teatro metafórico:

La ñata contra el libro (1966)

El avión negro (1970)

La Nona (1977)

El viejo criado (1980)

Gris de ausencia, Verde Presencia (1981)

Tute cabrero (1981). Antes guión cinematográfico

Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin (1982)

El tío loco (1982)

El viento se los llevó (1983)

De pies y manos (1984)

Los compadritos (1985)

El sur y después (1987)

Yepeto (1987)

Depiesymanos (1989)

Angelito (1991)

Lejos de aquí (1993). En colaboración con Mauricio Kartun

Viejos conocidos (1994)

Los años difíciles (1997)

Tartufo -adaptación de la obra de Moliere (1996)

Pingüinos (2001)

Historia de varieté (2002)

Definitivamente adiós (2003)

De cirujas, putas y suicidas (2005)

Además, Roberto Cossa pertenece al conjunto de los “autores de los 60”, aquéllos que comenzaron su itinerario creador en dicha década tensionados entre el absurdo de Samuel Beckett y Eugene Ionesco; los dramas de Arthur Miller y el realismo cinematográfico de Italia y Estados Unidos.

Es también, junto a Griselda Gambado, Eduardo Pavlovsky y Osvaldo Dragún, uno de los autores teatrales argentinos de mayor reconocimiento internacional. Sus obras han sido estrenadas en numerosos escenarios de Estados Unidos, Canadá, Latinoamérica y Europa. En Buenos Aires, Ediciones de la Flor ha reunido en cuatro tomos buena parte de su *Teatro completo*.

La Nona (1977), obra objeto de esta investigación, contiene que, la carencia de dinero es uno de los temas centrales de la obra, como así también el paulatino empobrecimiento de la familia que de ser dueña de un pequeño pero floreciente negocio, termina con trabajos ambulantes, mendicidad y prostitución. Al estudiar detenidamente la pieza, la familia aquí, es una metáfora de la situación política, económica y social de la Argentina en la década del setenta. La nona es el personaje principal que da título a la obra. Ella es la centenaria abuelita de la familia Spadone, que está integrada por Carmelo (nieto de la nona), su esposa María, Anyula (hija soltera de la abuela), Martita (hija del matrimonio), y Chicho, el compositor de tangos que elude en forma sistemática el trabajo, y Don Francisco, un compatriota de la nona, quien caerá en la tragedia (en el término griego) familiar, al casarse con ella, a causa de su propia avaricia, que eventualmente destruye a toda la familia.

Entonces, aplicando nuestra matriz dramática del grotesco hacia el teatro en América Latina, presentamos las convenciones siguientes: **1) ALUDE A LA REALIDAD CONTINENTAL;** **2) BUSCA LO SUPRANATURAL:** animalización de personajes, etc.; **3) ESCENOGRAFÍA REALISTA (Realismo):** denota situación económica y actividad de personajes; **4) EXPRESA DESESPERANZA:** final desgraciado, otros; **5) LO TRÁGICO A LO CÓMICO SIN TRANSICIONES;** **6) MÁSCARA SOCIAL / CRÍTICA A LA SOCIEDAD. METÁFORA;** **7) PERSONAJES GROTESCOS:** marionetas, incomunicados, deprimidos y patéticos; **8) SISTEMA DE VALORES:** corrupción, desamor, disolución familiar, humillación; **9) UTILIZACIÓN DEL HUMOR),** y en cada una de dichas convenciones sus respectivos análisis para *La Nona*:

La pieza alude a una realidad continental, ya que en la primera didascalía el autor nos informa que la pieza está situada en algún barrio argentino, tal como se indica, “*La acción transcurre, fundamentalmente, en una casona antigua, de barrio*”. (COSSA, 1980, Pág. 69) También el transfondo de la temática plantea que ese período, en la Argentina, fue una década caracterizada por asesinatos masivos, desaparición y un modelo económico destinado a la implantación del neo-liberalismo que años más tarde irrumpió en toda Latinoamérica.

El personaje de la abuela centenaria, afirmamos que ésta se asemeja a un animal devorador (“come de todo”), quizá emparentado al de una rata o roedor, pues vive en una pieza que se vislumbra como “*una cueva por donde este personaje aparecerá y desaparecerá constantemente*” (Ídem, 69). De ahí que sea una pieza que busca lo supranatural y lo que añade al proceso de animalización reduciendo a la abuela a una rata., reiteramos, amén de comer todo y a cada momento lo que le venga en mano, como

al final de la obra que se engulle unos pétalos de flores que es lo que queda, literalmente comestible, en la casa de los Spadone, y en el escenario,

“NONA: ¡Bonyiorno! (*Mira a uno y otro lado*) ¡María! (*Pausa*)

¡Carmelo!

(Advierte que no hay nadie y comienza a revisar para ver si hay comida. Primero lo hace normalmente, pero luego se va desesperando. Revuelve todo, con creciente violencia, hasta que descubre las flores. Las mira. Arranca un pétalo, lo prueba, hace un gesto de agrado y luego busca una ensaladera, sal, aceite y vinagre. Se sienta en un banquito que quedó y comienza a prepararse una ensalada con las flores. Cuando ha comenzado a comer, regresa Carmelo. Al verla, se detiene espantado)”. (COSSA, 1980, Pág. 133).

En esta pieza la escenografía es realista, tal como es indicada en las didascalias de la obra, las acciones principales se llevan a cabo en la cocina, lugar de reunión de la familia. Debe tenerse en cuenta que la cocina constituye el lugar donde se preparan los alimentos para satisfacer el hambre, por ello no resulta ingenua la elección de este ámbito como parte fundamental de la escenografía de la obra. Existe, así, una estrecha vinculación entre el conflicto y el espacio geográfico. Si bien la heladera y el televisor son signos representativos de la posición que los Spadone ocupan, la desaparición de éstos implica la vertiginosa ruina a la que se enfrentarán. Lo mismo sucederá con los muebles: en el final la escenografía sólo cuenta con cajones de verdulería -para ser utilizados como mesa o asiento- y la cama de Chicho -símbolo de la haraganería. Entonces, las mismas van condicionando la situación económica de la familia y la actividad de los personajes. Primeramente nos indica lo siguiente, “*A la vista del espectador aparece una espaciosa cocina, donde hay una mesa para ocho personas, sillas, un aparador y una enorme heladera.*” (Ídem, 69).

El autor al presentarnos una espaciosa cocina para ocho personas y una “*enorme heladera*” nos está delatando que existe cierto nivel de holgura económica. Luego, en el transcurso del tiempo diegético de la obra, nos percatamos que al ir desapareciendo los objetos de cocina (mesa, sillas, televisor, otros) y demás artículos de los cuartos, se sugiere entonces que la situación económica de la familia sigue mermando, hasta el final de la didascalia que se lee lo siguiente, “(...) *La cocina está despoblada, salvo dos cajones vacíos de fruta que se usan como sillas. En la pieza de Chicho sólo queda la cama. Sobre ella está tirado Chicho (...)*” (Ídem, 134). Demostrándose el final y desaparición de la familia Spadone, no queda nada.

El problema o conflicto de la pieza viene dado por un lado por la ausencia del dinero, ya que la Nona ha desbancado a toda su familia producto de su gula y ello a traído como consecuencia que a éstos no les alcance el dinero para cubrir otros gastos, o mejor dicho para seguir cubriendo gastos en alimentación de la nona, de ahí que en casi toda la pieza exista la preocupación y las acciones para conseguir dinero:

(Las mujeres se sientan alrededor de la mesa. Carmelo abre el cuaderno. Se hace una pausa).

CARMELO: Bueno... quiero que conozcan la situación. *(Pausa)*. Este mes vamos a tener un déficit de tres millones.

MARTA: ¿Tres millones?

CARMELO: Sin contar la cuota del préstamo.

MARTA: ¿Y cómo van a hacer?

CARMELO: Lo único que nos queda es hipotecar la casa. Yo ya empecé los trámites. Pero igual... de aquí a que nos den la plata... Así que todos tenemos que hacer un esfuerzo. Yo voy a hacer unas changas para vender flores los domingos. *(A Chicho)* Vos me vas a ayudar *(Chicho hace un gesto resignado)*.

CARMELO: Y ahora que no está Don Francisco vas a volver a vender café (Ídem, Págs. 124, 125).

La angustia y desesperación es tan grande en el primer acto, que, entre la familia Spadone han llegado a confabularse para “tirar a la abuelita a la calle” (sin resultado alguno), y hasta desposarla con el octogenario don Francisco, pues éste se encuentra en buena solvencia económica y sería la manera de deshacerse de la misma. Demostrándose de esta manera su sistema de valores de la familia.

Ya para el segundo acto la situación económica es más difícil, a tal punto que María, la madre de la joven Martita ha perdido sus valores de familia, sociales y morales, pues su hija está ejerciendo abiertamente la prostitución en su propia casa o la casa de los Spadone, venido, reiteramos, por la ausencia del dinero:

Un instante después llega María desde la calle con evidente cansancio y un paquete bajo el brazo)

MARÍA: ¡Marta! ¡Marta!

(Ingresa a la pieza para dejar el paquete y sigue llamando a María. Esta aparece, finalmente. Lleva puesto un batón descolorido, sobre el cuerpo desnudo, y unas chancletas. Está muy maquillada y camina desganadamente).

MARTA: ¿Qué pasa mamá? Estoy atendiendo un cliente *(Se deja caer en una silla)*.

MARÍA: Perdóname nena. No sabía que estabas trabajando.

MARTA: Hoy tengo mucha gente *(Hace un gesto de malestar)*

MARÍA: ¿Tomaste el remedio?

(Marta se encoge de hombros).

MARTA: Tenés que tomarlo nena *(Saca un frasquito del aparador y sirve un vaso de agua)*. El tío del panadero me preguntó si podía venir.

MARTA: Hoy no va a poder ser. Tengo todas las horas ocupadas.

MARÍA: *(Le tiende las pastillas y el vaso de agua)* Le dije que sí.
Hacéle un lugarcito.

MARTA: ¡Mamá...estoy muerta! Hoy empecé a las ocho de la mañana

La catástrofe ha llegado a su final. La familia no sólo se ha disuelto sino que ha desaparecido literalmente, pues han fallecido por distintas causas, y todas venidas por las consecuencias de voracidad de gula en la Nona: Don Francisco es víctima de una hemiplejía. La Nona sigue en pie, comiendo. Carmelo se ve obligado a vender su puesto, única razón de su existencia, mientras que Chicho "hace que trabaja". Todos los miembros deben trabajar únicamente para alimentar a la Nona, desde Carmelo hasta la pobre Anyula. Don Francisco, en su condición de paralítico, pide limosnas. Carmelo debe hipotecar la casa: el televisor -símbolo de prosperidad en otros tiempos- debe ser vendido. Martita comienza a trabajar de prostituta.

Los Spadone, acorralados, planifican el asesinato de la Nona. Para ello utilizan un brasero -se lo instalan en la pieza-, pero encuentran a la nona cocinando allí huevos fritos. La ruina es cada vez mayor, se intensifica notoriamente: Carmelo se entrega a la bebida; Martita atiende a sus "clientes" en la propia casa y, además del televisor, la heladera desaparece. Intentan, entonces, envenenar a la Nona, pero por equivocación es Anyula quien muere. Muere Carmelo -de un ataque- y Martita se encuentra internada en el hospital. La Nona, implacable, continúa comiendo. Muere Martita; María abandona la casa para irse lejos -a Mendoza, de sus hermanas- y Chicho se suicida. Para ello presentaremos la última escena:

(Las luces se encienden lentamente. La cocina está despoblada, salvo dos cajones vacíos de fruta que se usan como sillas. En la pieza de Chicho sólo queda la cama. Sobre ella está tirado Chicho, mirando fijo al techo...Un momento después aparece la Nona)

NONA: Bonyiorno...

(Mira a uno y otro lado, hasta que va a sentarse junto a Chicho. Se hace una pausa prolongada).

NONA: ¿E Carmelo?

CHICHO: Murió, Nona.

NONA: ¿E Anyula?

CHICHO: Murió.

NONA: ¿E María?

CHICHO: Se fue.

(Se hace una pausa prolongada).

NONA: ¿E la chica?... que iba e venía... *(Hace un gesto con la mano de ir y venir)*. Buuuu... Buu...

CHICHO: Murió también

(Pausa prolongada)

NONA: ¿Qué yiorno e oyi?

CHICHO: Viernes.

NONA: Viernes... ¡Pucherito! Ponéle bastante garbanzo, ¿eh? ¿Compraste mostaza? Tenés que hacer el escabeche, que se acabó... E do po un postrecito... Flan casero con dulce de leche...

(A medida que la Nona habla Chicho se levanta y, como un zombie, retrocede hacia su pieza y se tira en la cama).

NONA: Domani podé hacer un asadito...Con bastante moyequita... Y a la doménica, la pasta.

(Chicho, en la penumbra de su pieza se tapa los oídos con las manos).

NONA: Ma... primo una picadita... un po de salamin... formayo... aceituna... aqise picadito... mortadela... e un po de vino...

(Desde la habitación de Chicho llega el sonido de un balazo. La Nona no se inmuta. Saca del bolsillo del vestido y se pone a masticar).

(Las luces se van cerrando sobre la cara de la Nona, que sigue masticando)

TELÓN (Ídem, 134, 135, 136).

También, por culpa de la Nona, la familia Spadone ha “perdido todo”, y en ello ha enfrentado y/o conocido la humillación, llegando al extremo de vender los muebles, el televisor, hipotecar la casa, vender café de manera ambulante, de aceptar la prostitución en la misma casa por parte de Martita, de utilizar a don Francisco para pedir limosna en la iglesia, etc., así pues que la bonachona del personaje Anyula, no escapa para sufrir los desmanes de la humillación, en este caso, el de ser subpagada y explotada:

ANYULA: Y, no sé...Me dijeron quince mil y...

MARÍA: Se aprovechan porque es una vieja. ¡Son unos degenerados!

ANYULA: Encima tuve que lavar dos escaleras... ¡Ay, Dios santo!

MARÍA: Venga, Anyula. Vaya a descansar.

(Anyula sale caminando lentamente y quejándose).

CARMELO: Y mañana pídales veinte mil. Que no sean atorrantes.

(Carmelo anota en el cuaderno. Se pasa la mano por la frente y se sirve otro trago de grapa) (Ídem, 120).

La desesperanza comienza a tocar las puertas de la familia Spadone desde el principio de la obra, pues existe la escasez de alimentos en la cocina que no es más que el peso de la “falta de ingresos”, ya que luego de la venta del puesto de frutas que tenían en el mercado, y que el mismo resultaba hasta para “mantener” al compositor de tangos de

Chicho, y que a su vez, a éste se le da la responsabilidad para que sea un vendedor de café ambulante, más, el declive monetario para toda la familia y sin encontrarse solución, no se vislumbran esperanzas para mantener los gastos de esa casa:

CARMELO: ¿Cuánto vendiste?

CHICHO: Poco.

CARMELO: *(Agresivo)* ¿Cuánto?

CHICHO: Y bueno... a ver... *(Carraspea)* Unos tres, más o menos.

CARMELO: Tres termos, no está mal.

CHICHO: ¡Tres cafés!

CARMELO: ¿Tres cafés nada más?

CHICHO: ¿Y qué querés? *(Como si fuera una hazaña)*. En una hora. Me quedan cinco todavía.

(Carmelo se agarra la cabeza con las manos. Vuelve a servirse grapa. Se hace una pausa).

CHICHO: *(A Carmelo)* ¿Querés un café?

(Carmelo niega con la cabeza).

CHICHO: A vos no te voy a cobrar.

CARMELO: ¡Andá a la mierda! *(Ídem, 120,121)*.

He aquí un gran ejemplo con la venidera cita, y que pondrá de manifiesto que lo trágico a lo cómico sin transiciones es venido “sin pausa”, sin transición, sin que los personajes puedan “digerir” lo trágico (en el término griego), en este caso de cómo Carmelo se deprime y llora por haber perdido su negocio y a su vez atiende a la Nona para que se alimente,

CARMELO: Ayudante de un mocoso que no sabe ni limpiarse los mocos

(La nona le tiende el ají a Carmelo)

NONA: Ponéle aco picadito, Carmelo.

(Carmelo toma el ají, lo corta y luego le echa encima el ajo picado).

CARMELO: ¡De un mocoso! ¡Yo, Carmelo Spadone! Respetados por todos los puesteros del mercado! ¡Me admiraban! ¿Me oís? ¡Me admiraban! Me consultaban... ¡A mi! ¡Un maestro! Así me dijeron una vez: “Sos un maestro, Carmelo”. *(Le tiende el plato a la nona. Luego, recordando)*. “Carmelo... ¿Qué te parece este tomate?”

NONA: Ah... ponéle tomate, también.

(Carmelo agarra el plato de la nona, corta un tomate y se lo agrega).

CARMELO: Y lo que yo decía era santa palabra. ¡Se pagaba lo que decía Carmelo Spadone! Un maestro. *(Recordando)* “Carmelo... ¿este apio no está pasado?”

NONA: No importa ponéle igual.

CARMELO: *(Natural)* No es la época, Nona. ¡Un maestro...! Mirá cuando me vean mañana...Ayudante del pescadero. Yo, ayudante de un mocoso. *(Carmelo cae sentado en una silla y se pone a llorar. Se hace un silencio espeso).*

NONA: La sale.

(Carmelo, siempre llorando, toma un salero y echa sal en el plato de la nona. Anyula se echa a llorar).

ANYULA: Dios santo... Dios santo...

(María la toma)

MARÍA: venga, Anyula. Venga a acostarse.

(Carmelo llora en silencio. Chicho está con la cabeza baja)

NONA: Vinagre

(Carmelo le sirve).

MARÍA: ¡Es increíble! Un hombre como él... ¡Mírelo cómo está! ¡Destruído! (Ídem, 116, 117).

La máscara social y la crítica a la sociedad como metáfora, viene dada por la historia de una viejecita siniestra y voraz que, cual un vampiro cotidiano y senil, satisface su geriátrica gula a expensas de toda la familia. Es como la alegoría de un país que devora a sus hijos, reservando para ellos la miseria, la muerte, la prostitución o el exilio.

La edad de los novios (la Nona tiene cien años, don Francisco ochenta) anuncia infertilidad. Es obvio que la razón del casamiento no es la renovación del cuerpo, sino, como hemos mencionado, un medio para la consecución de objetivos materiales (desamor) tanto para el novio, don Francisco, como para uno de los miembros de la familia Spadone: don Francisco accede casarse con la Nona ante la posibilidad de las riquezas imaginarias de la hacienda Catanzaro y de estar cerca de Martita; para Carmelo y María este matrimonio es la solución para deshacerse de la carga económica, producto de la voracidad interminable de la Nona; Chicho busca librarse de la amenaza de tener que trabajar. La Nona está totalmente ajena a la manipulación familiar y su participación en esta farsa matrimonial está determinada por su apetito y el acceso a los dulces del quiosco del novio, don Francisco.

Entonces la relación metonímica entre la Nona y gobierno militar para esa década de los setenta, esta dada por la imagen de la insaciable centenaria, cuyo apetito voraz la convierte en ser exigente, insensible, abusivo, y exterminador. El comer se convierte así, en una máscara grotesca que denuncia los conflictos políticos, sociales, económicos y morales del período comprendido por los gobiernos de los años setenta en la Argentina.

Por otro lado, la Nona no parece ser un personaje humano: su deshumanización está dada por la carencia absoluta de afectividad o emociones y por el creciente impulso voraz. La Nona todo lo come, con todo arrasa, con todos termina; por eso, al consumir a la familia, se convierte en un agente demoníaco, además de inmortal. Esta imagen está reforzada visualmente por el espacio vital personal de la abuela que, como se recordará, tiene el aspecto de una cueva. A la connotación negativa sinónimo de Nona / abuela / voraz / rata / militares / agente aniquilador, se suma ahora la de demonio residente en la cueva-infierno.

La abuela voraz como agente simbólico de la arbitrariedad, pérdida, caída y muerte adquiere carácter de mito. La condena implícita para la familia, provocada por el apetito insaciable de la Nona, eleva a este personaje a una categoría simbólica a la altura del demonio, adquiriendo de esta manera una connotación mítico-religiosa-grotesca.

Los mitos representan variedades de símbolos que hacen referencia algo considerado verdadero y natural, y al ser presentados conjuntamente toman una nueva significación. De esta manera las múltiples razones generados por el comer grotesco de la abuela, convierte a ésta en un mito apocalíptico que abarca “lo fuera de lo común”. Los personajes marionetas, deprimidos, comunicados y patéticos se encuentran en el resto de la obra:

CARMELO (personaje deprimido): metafóricamente representa a la clase media trabajadora de una nación, pero que son destruidos y hundidos sus sueños por las políticas y corrupciones de un o algún gobierno y de algún país latinoamericano. Es el jefe de familia; un hombre honrado, ingenuo, madrugador y trabajador. Siempre ha sido

el sostén económico y tiene expectativas de progreso -pretende independizarse-, aunque ellas acaban ante el avance de la Nona. Cree en las excusas de su hija Martita, nada le hace suponer el verdadero accionar de ella. Aunque es consciente de la holgazanería de Chicho, lo quiere y sostiene, aunque nunca se cansa de insistir para encontrarle un trabajo honorable. Ya en la ruina, añora las épocas en las que era considerado como el más capacitado y próspero de los puesteros del mercado. Basa su felicidad personal en las posibilidades materiales, rasgo muy representativo de la clase media y, sobre todo, en los jefes de familia.

CHICHO (personaje patético): Es el "artista incomprendido de la familia". Dice componer tangos, pero en realidad holgazanea todo el día. Poco afecto al trabajo, su accionar se enmarca en la esfera mente, ya que es él el ideólogo de todas las conspiraciones urdidas para acabar con la Nona. Es melancólico, mentiroso, pícaro e ingenioso. En su afán por escapar al trabajo propone que la Nona realice las actividades más inverosímiles. Es el único personaje que decide acabar a sí mismo con su propia vida: frente a la imposibilidad de aniquilamiento de la Nona, se pega un tiro.

MARÍA (personaje deprimido): Metafóricamente representa el exilio. Único miembro familiar que no pertenece a los lazos consanguíneos maternos ni paternos de los Spadone. Es la esposa de Carmelo. Práctica, trabajadora y organizada, gira a su alrededor la armonía familiar. Ante el indeclinable avance de la Nona y sin nada más que perder, decide marcharse de la casa. No es, en sentido directo, víctima de la Nona ya que conserva su integridad física; pero sí lo es frente a todo lo perdido.

ANYULA (personaje marioneta): Metafóricamente representa a la clase obrera y a la ingenuidad de un pueblo de una nación oprimida: Es un personaje sometido, en tanto no posee las posibilidades económicas ni la personalidad necesaria para independizarse. Ha vivido toda la vida allí y su función es la de cooperar con todos los miembros de la familia. Representa a la típica tía solterona de las familias de inmigrantes; no "es" sino en función de los otros. Está resignada a ello y en su carácter no hay sobresaltos: callada, sombría, humilde y trabajadora. Muere por error, ya que el veneno no estaba destinado a ella sino a la Nona; por ende se transforma en otra de sus víctimas.

MARTITA (personaje incomunicado): Representa la decadencia y el pueblo que se "vende". Es el personaje más joven de la casa. Aficionada a las salidas nocturnas, de apariencia bonita, no actúa sino en términos secundarios. Su belleza y juventud van derrumbándose hacia el final de la obra, sobre todo cuando se vuelve prostituta. La decadencia física se establece con la enfermedad y luego con la muerte. Puede establecerse aquí un importante contraste con la figura de la Nona: aunque Martita representa la belleza, la juventud, el erotismo y la sexualidad; la Nona, con su achacoso porte y su vejez, es capaz de vencerla.

DON FRANCISCO (personaje marioneta): Personaje exterior a la familia, representa a otra de las víctimas de la Nona. No es un personaje inocente -si bien se trata de una persona mayor- ya que acepta el casamiento con la Nona para sacar provecho material -aunque fue engañado-. Se convierte en otra "carga" para los Spadone porque es víctima de un ataque que lo deja imposibilitado. Se produjo, además, su ruina económica.

A su vez, La presencia de corrupción es señalada cuando engañan a don Francisco para que éste se case con la Nona, pues le mienten que la viejita va a morir en pocos días, de ésta manera el señor podrá cobrar la herencia de su esposa (que sería la nona) y así estar cerca de la joven Anyula del cual el octogenario está enamorado. La intención de los Spadone no es más de que don Francisco pueda cubrir los gastos de la centenaria y la familia poder deshacerse de la Nona. Por otro lado, como hemos dicho anteriormente, la corrupción está metaforizada por medio del voraz apetito de la Nona quien es la que representa al gobierno que se consume todo y deja al pueblo desgastado.

El gran fracaso de lo que le sucede a los personajes en la obra, será el de no haber resuelto los problemas económicos que originó la Nona, y ello trajo otros fracasos, como el negocio de Carmelo que de alguna manera es el de toda la familia, sin embargo encontramos otro (fracaso) que venía arrastrándose desde hace veinte años en los Spadone, citamos lo siguiente,

MARIA: ¿Componiendo tangos?

CARMELO: Según él, los puede vender en Japón.

MARÍA: Por favor, hace veinte años que está componiendo y nunca terminó nada (Ídem, 74).

Más adelante;

CHICHO: Pero ahora resulta que yo soy el culpable de todo... Yo no pido nada. ¿Cuándo te pedí algo, Carmelo? Yo sólo tengo mi música.

MARÍA: ¡Su música! ¡Qué música! Nunca compuso nada. Usted es un fracasado, eso es lo que es. ¡Un fracasado!

CHICHO: (Dolorido) Eso no, María... Un fracasado, no.

MARÍA: ¡Sí, un fracasado!

NONA: U pane.

CHICHO: Un fracasado... Yo, un fracasado...

(Ahora es Chicho el que se toma la cabeza y se pone a llorar. Al mismo tiempo le alcanza un pan a la nona. Carmelo hace un gesto de rabia, se pone de pie y reencamina hacia la salida) (Ídem, 117).

El autor apela al humor. El primer caso se explicita en las acciones llevadas a cabo durante el Primer Acto. Aquí la figura de la Nona representa la candidez e ingenuidad -cuando ésta se pierde en el *Ital Park*, y reaparece con una manzanita en la mano-; cuando Chicho propone actividades que no condicen con la edad de la Nona: como profesora o traductora de italiano; cuando don Francisco cree tocar el cielo con las manos pensando que Martita es la candidata: cuando en medio del festejo familiar que cierra este Acto I, la Nona cree brindar en el marco del Año Nuevo; etc. También en el segundo acto donde cabe recordar que aquí la Nona metamorfosea su figura "de abuela" en la de un monstruo capaz de devorarlo todo a su paso. La parálisis de don Francisco, la hipoteca de la casa, el desprendimiento de los electrodomésticos, la muerte errónea de Anyula contribuyen a crear un ambiente grotesco y, sin embargo, cruel. Roberto Cossa se vale, para ello, del lenguaje. Éste está cargado de fuerza; irremediabilmente, las expresiones se transforman en acción.

LA DENUNCIA

Entonces, desde nuestro punto de vista, la denuncia de esta obra revela una estructura metonímica (nombrar una cosa con el nombre de otra, ejemplo las canas, por la vejez), pues la caracterización de la nona no corresponde al estereotipo de la abuela italiana,

dulce, protectora y sacrificada. Al contrario, ella es un personaje feo, cruel, grotesco y de una sexualidad ambivalente (la nona ha sido generalmente interpretada por un personaje masculino- en su estreno en teatro por Ulises Dumont, y en cine por el también argentino Pepe Soriano-, lo que confirma su condición bisexual y pone en cuestión su estatuto genérico. Sería interesante analizar la preferencia de los directores por actores masculinos para representar a la Nona). Como iniciadora y continuadora de la especie se establece un paralelo entre este personaje y la madre Patria o la nación argentina, y por extensión contextual, con los gobernantes militares por ser las cabezas visibles de esta última. Es decir, la base social de la nación está basada en la inmigración. La Nona, que es italiana, representa parte del conglomerado que forma la Argentina o la madre Patria y, como los líderes (gobernantes en este caso) forman parte de esa patria, los dotamos también de los mismos atributos negativos de aquélla.

La metonimia se repite también en el carácter pasivo de la Nona, pero en este caso nos encontramos ante una metonimia “invertida”. La Nona-pasiva no produce sino que consume el fruto del trabajo de los otros miembros activos de la familia.

En el segundo acto, éste es el propósito específico y premeditado de los miembros de la familia Spadone, para lo que recurren a métodos tan extremos como asfixiarla y envenenarla (aún Carmelo la habría golpeado si no hubiese caído muerto él antes). Los resultados son contrarios al propósito de la familia Spadone, puesto que en cada instancia la abuela utiliza estos medios para su provecho (fríe huevos en el brasero y sacía la sed con el veneno). Siguiendo la analogía de la abuela-gobierno-militar, se concluye que la pasividad destruye en tanto que la actividad es destruida. Sin embargo dentro del contexto socio-político esa actividad (gobierno militar) triunfa y somete al pueblo inactivo en su mayoría, y sin conciencia de lo que ocurría. La ineficacia de los muchos

esfuerzos activos en *La Nona* confiere, además, un tono pesimista a la pieza. No hay alternativas posibles ante la caída y destrucción inminente. La única solución posible pareciera ser la huída, opción elegida por María quien, cabe recordar, no pertenece a la familia de sangre de la abuela.

El deterioro gradual de la familia Spadone, es el de la clase media argentina. Este se da visualmente en escena por la desaparición de los bienes materiales (refrigerador, cocina, muebles y utensilios) y por el desmejoramiento físico de los personajes. El desmoronamiento se produce también a nivel psicológico: Carmelo siente su orgullo herido ante la pérdida de su negocio; Chicho sufre el fracaso no solo como compositor tanguero sino también en sus débiles intentos de trabajar; Anyula siente la vergüenza de ser una carga familiar; María debe resignarse ante la humillación de tener que vivir de sus parientes en Mendoza; y la prostitución de Martita, si bien no es reconocida abiertamente, es disfrazada como manicurista.

Tal y como se ha podido apreciar en líneas previas, el problema de fondo y como clave en *La Nona* es la deformación de la ideología, concebida como sistema de ideas, de “hacer la América”. El discurso gastronómico de este personaje tiene implicaciones políticas, tal como los totalitarismos se alimenta de la energía masiva, la Nona pide incesantemente alimentación para nutrir la destrucción que provoca en su entorno. Tanto el fascismo como la Nona son insaciables y toman (comen) todo lo que se les concede.

3.2. Análisis de *Mirando al tendido* (1990), de R. Santana

Rodolfo Santana, nace en Guarenas, estado Miranda, un 25 de Octubre de 1944. Dramaturgo y director de teatro venezolano. Ha escrito más de ochenta obras, muchas de

ellas traducidas a diversos idiomas y representadas en Latinoamérica y Europa. Las obras teatrales de Rodolfo Santana han sido una de las más persistentes de la dramaturgia venezolana. Quizás también la más revisada y reescrita por su propio autor, para quien los matices esenciales del texto dramático son indesligables del propio devenir histórico, cultural, político e intelectual.

Desde los quince años escribía cuentos y novelas breves. A los 19 años comenzó a formar grupos de teatro en las áreas populares de Caracas, en los sectores de Petare, donde se inició su carrera dramática, tomando como referencia la problemática social, lingüística, cultural y humana de Venezuela en especial y el latinoamericano en general.

En 1968 obtuvo con la obra *La Muerte de Alfredo Gris* el Primer Premio en el Concurso de Dramaturgia promovido por la Universidad del Zulia en la Ciudad de Maracaibo, Estado Zulia, Venezuela. En esa misma oportunidad logró una mención de honor con la obra *Los Hijos del Iris* además que en el siguiente concurso de la misma Universidad en el año 1969, su obra *El Ordenanza* logró el segundo premio.

En la oportunidad que trabajó en los barrios como director de grupos, sin aporte de ningún tipo, intentó encontrar los soportes de una estética en medio de tantas restricciones, la encontró en un lenguaje donde el espectador se sentía referenciado, elaborando el espectáculo a partir de recursos sintéticos que permitían el fácil traslado y especialmente bajos costos.

Para 1969 se vinculó a los procesos teatrales universitarios y en 1970 comenzó a dirigir el Teatro Universitario de Maracay, dependiente de la Universidad Central de

Venezuela. Ese año obtuvo el Premio Nacional de Teatro, que se otorgaba por primera vez en Venezuela, con la obra *Barbarroja* e, igualmente, estrenó en Valencia, Estado Carabobo, su obra *El Sitio*, en el marco del I Festival de Teatro de Provincia, logrando el Premio “Juana Sujo” a la mejor obra del año. En 1971 fue becado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. Durante dos años su trabajo se radicó en España, Inglaterra, Francia y luego en Colombia, Perú y México.

Es investigador de las distintas tendencias de la escena latinoamericana y autor de obras que intentan una reflexión detenida sobre algunos puntos de la variada gama temática del continente americano: violencia, identidad, costumbres, sincretismos, magia, santería, el poder político, influencia de los medios de comunicación, el deporte en las sociedades, etc. En 1972 obtuvo una mención de honor con la obra *Tarántula* en el Premio Internacional “León Felipe” promovido por la Editorial Finisterre de México. Ese año, el montaje de su obra *La Farra* logró el Premio “Juana Sujo” a la mejor obra del año.

Fue invitado en 1973 a la Universidad de California por el Departamento de Portugués y Español. Allí con un grupo de estudiantes estrenó la obra *Moloch* que participó en el Festival de Teatro Chicano celebrado en la ciudad de San Antonio. Asistió como invitado especial al V Festival Internacional de Teatro de Manizales que fue celebrado en Colombia y a la Muestra Mundial de Teatro en San Juan, Puerto Rico.

Al regresar a Venezuela en 1974, fundó el Laboratorio de Investigación Teatral, dependiente de la Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia. Allí, en Maracaibo, dirigió obras de teatro de calle, teatro de cámara y un espectáculo experimental llamado

El Gran Circo del Sur que participó en el III Festival Internacional de Teatro de Caracas en 1975, obteniendo el Premio Nacional de la Crítica a la mejor obra.

A partir de 1975 inició una intensa actividad como guionista de cine:

- *El Reincidente*", en 1975.
- *"El Crimen del Penalista"*, en 1976.
- *"Compañero de Viaje"*, (Premio Municipal al mejor guion cinematográfico en el año 1979).
- *"Los Criminales"*, (Basado en su obra teatral) en 1981.

A la actividad como guionista se agrega la de Director de Arte en el rodaje de las películas y la dirección del Grupo Teatral Cobre fundado en 1976. Para Mauricio Wallerstein, director de cine mexicano radicado en Venezuela, escribió el guion del largometraje *La empresa perdona un momento de locura* en 1976, basado en la obra de teatro de su autoría.

En 1979 fue invitado como representante de Venezuela al Congreso Mundial de la Paz y a la III Conferencia Cultural de Las Naciones en New Delhi, India. Rodolfo sigue siendo el dramaturgo que busca reflejar con profundidad los conflictos existenciales del ser humano, con esa justa dosis de humor que caracteriza al latinoamericano.

En los últimos cinco años se ha dedicado a dictar Talleres de Dramaturgia teatral y cinematográfica y a escribir nuevas obras y guiones de cine. Ha coordinado lo referente a la malla académica, en el área de guión, para la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes. Prepara una Antología Anotada de la Dramaturgia Venezolana en sus últimos cuarenta años y fue honrado (2009) por la Universidad de las Artes con el título de Maestro Honorario.

Algunas de sus obras teatrales:

1. *Ocho piezas de teatro breve* (2011)
2. *Una tarde poco fastidiosa* (2001)
3. *Asalto al Viento* (2000)
4. *El hada azul no tiene celular* (1998)
5. *Santa estrella del porno* (1996)
6. *Asesinas anónimas* (1994)
7. *Santa Isabel del video* (1991)
8. *Ángel perdido en la ciudad hostil* (1990)
9. *El asesinato múltiple como diversión pública* (1989)
10. *Mirando al tendido* (1990)
11. *Rumba caliente sobre el muro de Berlín* (1987)
12. *Baño de damas* (1986)
13. *Los ejércitos de Zapata combaten sin reglamentos* (1985)
14. *Con los fusibles volados* (1984)
15. *Baño de caballeros* (1984)
16. *Rock para una abuela virgen* (1982)
17. *Ese bolero es mío* (1981)
18. *Obra para dormir al público* (1979)
19. *Crónicas de la cárcel modelo* (1978)
20. *Encuentro en el parque peligroso* (1978)
21. *Fin de round* (1976)
22. *Un lugar donde nadie nos mire los zapatos* (1976)
23. *Crónicas de la cárcel Modelo* (1975)
24. *Gracias José Gregorio Hernández y Virgen de Coromoto por los favores recibidos* (1975)
25. *La Empresa perdona un momento de locura* (1974)
26. *La horda* (1973)
27. *El animador* (1972)
28. *El ejecutor* (1972)
29. *Historias del barrio* (1972)
30. *El gran Circo del Sur* (1971)
31. *Los ancianos* (1971)
32. *Nunca entregues tu corazón a una muñeca sueca* (1971)
33. *Babel* (1970)
34. *Barbarroja* (1969)
35. *El ring de la Seguridad Nacional y otras torturas* (1969)
36. *La farra* (1969)
37. *Las camas* (1969)
38. *El sitio* (1968)
39. *Los criminales* (1968)
40. *Nuestro padre, Drácula* (1968)
41. *Moloch* (1967)
42. *Naufragio* (1967)
43. *Tarántula* (1967)

44. *Tiránicus* (1967)
45. *Algunos en el islote* (1966)
46. *El ordenanza.* (1966)
47. *El sospechoso suicidio del señor Ostrovich* (1966)
48. *La muerte de Alfredo Gris* (1965)
49. *Los hijos del Iris* (1964)
50. *Elogio a la tortura* (1961)

Mirando al tendido, es una de las piezas de estudio en esta investigación, trata la historia de *El Niño*, torero de cierto pasado glorioso, quien acaba sus días colgado de los cuernos de *Florentino*, con una herida abierta en la femoral, en las fiestas patronales de un pueblo perdido en algún rincón de Iberoamérica. En su sueño agónico mantendrán, ambos personajes, un "tome y dame" en el que hablarán de tauromaquia, de tradiciones, de engaños, de corrupción, del arte, de la vida. Siguiendo la faena irán despojándose de prejuicios, irán abriéndose, mutuamente, los ojos para darse cuenta que víctima y verdugo son, a su vez, víctimas de una sociedad manipuladora que va perdiendo valores en pro del espectáculo de sangre que a veces es la vida.

Ahora bien, según las matrices dramáticas grotescas del teatro latinoamericano contemporáneo: **1) ALUDE A LA REALIDAD CONTINENTAL;** **2) BUSCA LO SUPRANATURAL:** animalización de personajes, etc.; **3) ESCENOGRAFÍA REALISTA (Realismo):** denota situación económica y actividad de personajes; **4) EXPRESA DESESPERANZA:** final desgraciado, otros; **5) LO TRÁGICO A LO CÓMICO SIN TRANSICIONES;** **6) MÁSCARA SOCIAL / CRÍTICA A LA SOCIEDAD. METÁFORA;** **7) PERSONAJES GROTESCOS:** marionetas, incomunicados, deprimidos y patéticos; **8) SISTEMA DE VALORES:** corrupción, desamor, disolución familiar, humillación; **9) UTILIZACIÓN DEL HUMOR,** y en el análisis de sus convenciones para *Mirando al tendido* apuntamos lo siguiente:

Alude a la realidad continental, pues en casi todos los países latinoamericanos está la existencia de las *Fiestas Bravas*, sabiendo que es una cultura venida de los españoles. Pero también es una metáfora de los problemas de violencia que se suscitan en casi todos los países de la América hispana; que muy responsablemente decimos que antes apuntalaban o se señalaban en prioridad a nuestra hermana Colombia, así como a los países centroamericanos, sino que ahora quienes marcan la cúpula de esta violencia social actualmente son los países de México y Venezuela.

Mirando al tendido es el más claro ejemplo sobre lo supranatural, en este caso con la animalización de personajes, pues *Florentino* es un híbrido de animal-humano. Un animal presentado como un toro que se enfrenta al torero, y precisamente en una plaza de toros, donde “la bestia ridiculiza al ser humano”, es decir *Florentino* maneja a su antojo y en muchos sentidos, amén de un sublime vocabulario, humillar a *El Niño*. El toro sabe leer, el torero no; aquél le explica cómo funciona la “oculta”; a su vez, reiteramos, es palpable la mayor cultura general que demuestra *Florentino* sobre *El Niño*. De ahí lo metafórico y burlesco-grotesco de la situación, “bestia minimiza al ser humano”.

La escenografía es completamente realista, pues la pieza transcurre en una plaza de toros, la cual indica,

“UNA PLAZA DE TOROS PRESENTA SU DECADENCIA EN
PLENO FLORECIMIENTO... LA PINTURA TAN
DESGASTADA QUE PERMITE VER, EN CIERTAS ÁREAS,
OTRAS PINTURAS MÁS DESGASTADAS AÚN...” (20).

En primer lugar encontramos la imagen de una plaza de toros decadente en pleno florecimiento. En principio, pareciera ser una contradicción *decadente en pleno*

florecimiento, pero podríamos asociarlo con que nos recuerda a un sistema político desgastado, agotado, como es el caso de la democracia que después de treinta años decae en pleno florecimiento.

A su vez, se evidencia que tanto *Florentino* como *El niño* son “toro y torero de tercera categoría”, es decir ambos se presentan en una plaza que ya está en decadencia.

Ahora bien, la desesperanza viene dada con el final desgraciado, ésta como convención dramática que hemos propuesto en lo grotesco, debemos saber antes que lo que acontece y/o caracteriza en una corrida de toros, es que el toro es castigado antes de enfrentarse al torero por el “Picador”. El Picador es la persona que, montada a caballo, utiliza una vara larga con una punta metálica (puya) para debilitarlo y así producir desgarramiento en sus tejidos, evitando que el animal embista y levante la cabeza, para que de esta manera el torero pueda arremeter con mayor facilidad y menos peligro ante la bestia en toda la jornada o mientras dure el encuentro entre ambos. Entonces en esta pieza y al final de la obra *El Niño* está moribundo, y como puede atravesar el corazón del toro-Florentino con el llamado *estoque*, éste es un arma blanca, similar a una espada; este *estoque* producirá entonces el final desgraciado ya que ambos mueren al final de la pieza.

En cuanto a la máscara social y crítica a la sociedad, sabemos que no es solo una obra o pieza sobre la tauromaquia, sino una historia para denunciar con humor, dramatismo y poesía la fatalidad de la relación de los opresores con los oprimidos y la falta de valores. Toda esta realidad se encuentra velado por la metáfora. Se capta una permanente pugnacidad entre masa social y cuerpo gobernante, donde al igual que el enfrentamiento de *Florentino* y *El Niño* en la arena, se da una confrontación entre estos

dos componentes de la realidad nacional, donde se exponen los derechos a actuar y a expresar libremente las ideas de ambas partes, si esto no se da de esta manera, surge el conflicto y su consecuente desenlace.

FLORENTINO REVUELVE AL NIÑO SOBRE LA ARENA LO CORNEA.

EL NIÑO: (GRITA) ¡Ya, hostia, ya!

FLORENTINO: ¡Toma y toma, por el culo, la femoral, las costillas y el peroné! ¡Cabrón!

EL NIÑO. ¡Bestia!

FLORENTINO: (SOBRE EL CUERPO) Quiero agarrarte la yugular, pisarte todos los huesos!

EL NIÑO: (ESQUIVANDO) ¡La yugular no, toro de mierda, que me rompes las cuerdas vocales!

FLORENTINO (CORNEANDO): ¡Para que no cantes en la bañera...(22).

En el parlamento que citamos anteriormente, *El Niño* hace especial referencia a *Florentino* de que no le rompa sus cuerdas vocales, es decir que no le cercene su derecho a hablar, su derecho a expresarse. Pues *El Niño* habla con la voz del pueblo que clama por ser oído. Ante esta advertencia Florentino hace caso omiso y avasalla “(*corneando*). *¡Para que no cantes más!*”. Es decir, el autor nos indica que el pueblo es sojuzgado y pisoteado en su derecho de expresarse libremente, en esta oportunidad encarnado metafóricamente, el sistema político en *Florentino*.

Lo relativo a su sistema de valores, se evidencia la corrupción cuando *Florentino* le explica a *El niño* de sobre las “trampas” que se suscitan en las corridas, específicamente las que le aplican a los toros antes de salir al ruedo. En ambos se presenta la humillación

sobre *El Niño*, pues, éste no sabe leer, está “pasado de años” y “barrigón” para torear, a su vez se siente frustrado por no haber pisado la plaza de toros de “Las Ventas”. En tanto *Florentino*, ha padecido las mil y una vicisitudes de vejaciones para entrar debilitado ante el torero en el ruedo o la arena. El desamor que podemos encontrar aquí viene dado por el del toro, pues éste no está con su novia Lola porque es un toro de corridas, de ahí que se sienta deprimido por no vivir junto a ella en ese momento, por eso añora derribar a su contendor para que le den su indulto y así retirarse y reunirse con su novia Lola.

En lo que respecta a la utilización del humor y lo trágico a lo cómico sin transiciones, también éste es un elemento del lenguaje manejado por *El Niño* y *Florentino*, como se evidencia en este diálogo:

FLORENTINO: Las mujeres de los toreros, por lo regular, se enamoran viéndolos en el ruedo. Luego, cuando se casan, se empeñan en retirarlos...

EL NIÑO: Ella también es así... Sufre, llora. Un sueño malo la despertó anoche y se empeñó en venir... Trajo sus collares embrujados y el rosario para disipar la mala suerte...

FLORENTINO: No le sirvió de nada.

EL NIÑO: Cuando nos amamos besa mis heridas...

FLORENTINO: ¡Qué linda!

EL NIÑO: “Esta fue un toro malo” –y besa- “esta otra, un toro odioso”. Y vuelve a besar...

FLORENTINO: Está bueno: cornadas y erotismo... (41).

Luego;

EL NIÑO: Muerto...

FLORENTINO: (CON RISA ANTIPÁTICA) Aún no, pero caminas por la callejuela del rigor mortis...

EL NIÑO: Con un toro feo que tiene una vaca llamada Lola y me pregunta si me abrió la femoral... (23).

Es evidente la alusión a la violencia que se desprende de este diálogo donde se maneja la noción de muerte desde la perspectiva del humor negro. Aquí tenemos la presencia de la muerte hecho violento del fin de un proceso, de la saturación de un esquema que tanto pueblo como sistema político saben ya agotado, acabado, muerto. La imagen agonizante del ave, ya evidencia suficientemente los estertores del sistema “*como pelícano en derrame petrolero*”.

LA DENUNCIA

Es sabido que las corridas de toros son un espectáculo bochornoso en tres actos, de unos veinte minutos de duración, que escenifica la falsa superioridad y la fascinación enfermiza con la sangre y la carne de la que se alimentan, contra toda lógica ética y dietética, quienes creen tener un derecho divino a disponer a su antojo de la vida de otros seres sensibles, llegando incluso a justificar y trivializar la muerte del toro como arte y diversión; un comportamiento patológico que nace de una incapacidad para afrontar el dolor de las víctimas y una morbosidad irrefrenable ante la posibilidad de ser testigo directo de alguna cornada, o de la muerte del matador.

Entonces, desde un primer momento entre el toro y el torero esta planteada una confrontación, una lucha por el poder, que se evidencia tanto en la fuerza física como en la verbal presentadas dentro de la acción dramática, considerando la inversión de roles

que plantea el autor como una corrida de toros y su lógica lucha por la supervivencia del más sagaz de los personajes.

Por otro lado, según Vladimir Denisov, la violencia social es uno de los problemas eternos de la teoría social y la práctica política de la humanidad. Su historia se inicia al momento en que comienza a descomponerse la sociedad primitiva, surgen las clases sociales antagónicas y la opresión de una clase por otra. A partir de entonces, viene constituyendo un tema de constante reflexión filosófica y pugnas ideológicas. En este sentido, el problema de la violencia guarda íntima relación con la práctica, afectando directamente los intereses vitales de las clases, estados y naciones, los cuales tienen que ver con el destino de un individuo y de la humanidad. Entonces, “la violencia social es el resumen de todas aquellas fuerzas, raza o cultura de una sociedad para bien o para mal” (Denisov, 1986: 5).

Así, la violencia social encuentra su expresión concreta en los sistemas sociales con el fin de conquistar y retener el poder político: “*la violencia política tiene, por lo común, la peculiaridad de guardar relación con el problema de la conquista del poder*” (Denisov, 1986: 43). Esta retención del poder no es más que un aligeramiento del sentido práctico, en donde se cruzan y reflejan el agudizamiento problemático de la moral, la psicología, la historia, la religión, las relaciones internacionales, científicas y culturales-artísticas, y es aquí en donde el teatro cumple una labor fundamental como captador y organizador de la mezcla de fenómenos derivados de la violencia social.

Leamos la siguiente didascalia:

...HAY UNA MANCHA SANGRINOLENTA SOBRE LA
ARENA QUE UN AYUDANTE CUBRE... (20).

En este caso podríamos decir que la arena, como el espacio donde suceden cosas, vendría a ser la referencia que hace el autor del escenario nacional donde se produce una realidad que se ha mantenido durante treinta años de *democracia*, (recordemos que la pieza fue estrenada en 1990; sin embargo para nosotros seguimos afirmando que hoy en día, 2012, persiste, y aún más, la violencia social en Venezuela y Latinoamérica), y que se ha querido tapar, tanto para los nacionales que la padecen, como para los observadores internacionales, principales interesados en que haya estabilidad social y económica para poder realizar inversiones, razón por la cual, nunca falta “*un ayudante que cubra la mancha sanguinolenta*”, lo que equivale al dicho popular de “echarle tierrita”, de donde inferimos que sí hay algo que tapar, esto necesariamente debe estar vinculado con la violencia social, históricamente considerada y en permanente estado de latencia, lo cual indica que en el ambiente flota una atmósfera de inestabilidad social, propicia para un estallido, que sirve de referente a la dramática de Santana.

El tratamiento de la violencia social como denuncia latinoamericana y bajo la óptica de lo grotesco en el teatro de Rodolfo Santana, tiene distintas consecuencias desde el punto de vista de la estructura dramática. Por ejemplo, podemos encontrar casos en los que la violencia trastoca la acción, generando a su vez otras acciones. Esta recopilación de varios diccionarios nos muestra la violencia en su sentido negativo, su intensidad e impetuosa acción contraria y motivada por las emociones del individuo. Este concepto es perfectamente aplicable al campo de las relaciones físicas, psicológicas, jurídicas, éticas, religiosas, y en especial, las socioculturales.

En fin, la violencia social surge de la interioridad del conglomerado que se materializa a través del fenómeno cultural, producto de la inconformidad de los sectores oprimidos en los diversos estamentos sociales.

3.3. Análisis de *Te juro Juana que tengo ganas*, de Emilio Carballido

Emilio Carballido nació en la ciudad de Córdoba, en el estado de Veracruz, en el año 1925. En 1926 se trasladó a la Ciudad de México, pero su adolescencia y juventud discurrieron entre la provincia y la capital. Comenzó los estudios en 1944 en la Universidad Nacional, donde se licenció en Letras Inglesas y Arte Dramático. En la Facultad de Filosofía y Letras de dicha universidad estrenó en 1948 *La triple porfía*.

Para el entonces recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes en 1950, en el Palacio de Bellas Artes, se estrena su obra, *Rosalba y los Llaveros*, pieza que había estado escribiendo en las clases de Rodolfo Usigli. El espectáculo supuso un gran éxito (más de un año en cartel) y se considera el hito inicial de la generación del cincuenta. También en esa década de los cincuenta Carballido disfrutó de varias becas y viajó por Europa y Asia. A su vuelta a México enseñó en la Universidad Veracruzana y reanudó su labor de dramaturgo. Piezas como *El día que se soltaron los leones*, *El relojero de Córdoba*, *Felicidad o La danza que sueña la tortuga* fueron muy bien aceptadas por la crítica y disfrutaron de éxito en los teatros, lo que pronto hizo de Carballido uno de los dramaturgos más importantes de México. En 1962 obtiene el premio Casa de las Américas por *Un pequeño día de ira*, que alcanza una difusión internacional notable. La colección de piezas breves D.F. 26

obras en un acto es punto de referencia obligado para grupos de aficionados y escuelas de teatro en México, ello, por su variedad técnica y temática en torno a la capital. También *Fotografía en la playa*, del año 1977, alcanzó notoriedad excepcional en su país y fuera de él.

En la década de los ochenta vuelve a obtener rotundos éxitos con *Rosa de dos aromas* y *Orinoco*, que se representan en todos los países de habla hispana. El maestro Carballido continuó escribiendo hasta su muerte en febrero de 2008, de forma que también la primera década del siglo XXI conoció varios estrenos de sus piezas como *Pasaporte con estrellas* (2004), *Zorros chinos* (2005), *Luminaria* (2007) o *Eli o la recámara mal usada*, estreno póstumo llevado a cabo el 5 de abril de 2008. Sin embargo, los títulos aquí consignados no son más que la punta del inmenso iceberg de la producción de Carballido. Sus piezas dramáticas, entre breves y largas, superan con creces el centenar. También como narrador, escribió novelas y libros de cuentos, además de colaborar en más de cincuenta guiones para cine y televisión, y de proporcionar libretos para diversas óperas y ballets. Además de su labor creadora Carballido llegó a apadrinar a los más importantes escritores de generaciones posteriores.

Premios y distinciones:

- Beca del Instituto Rockefeller
- Beca del Centro Mexicano de Escritores.
- Premio Casa de las Américas 1962 por *Un pequeño día de ira*
- Premio Nacional de Literatura por el gobierno federal mexicano en 1996.
- Dos Arieles 1972 por el argumento y guión de *El Águila Descalza* de Alfonso Arau.

- Ariel de Oro por su trayectoria cinematográfica

Obras teatrales:

- Los mundos de Alberta (1949)
- El vestíbulo (1948)
- La zona intermedia (1949)
- La medalla (1949)
- La triple porfia (1949)
- El triángulo sutil (1950)
- Rosalba y los llaveros (1950)
- El suplicante (1950)
- Escribir, por ejemplo...(1950)
- Selaginela (1951)
- El lugar y la hora (1952)
- Parásitas (1952)
- La sinfonía doméstica (1953)
- La dama que sueña la tortuga (1955)
- Felicidad (1955)
- La hebra de oro (1955)
- El censo (1957)
- El día que soltaron los leones (1959)
- El relojero de Córdoba (1958)
- Medusa (1958)
- Pastores de la ciudad (1959)
- Las estatuas de marfil (1960)
- Homenaje a Hidalgo (1960)
- Un pequeño día de ira (1962)
- La perfecta casada (1961)
- Silencio, pollos pelones...(1964)
- Te juro Juana que tengo ganas (1965)
- Yo también hablo de la rosa (1965)
- Las noticias del día (1967)
- Antes cruzaban ríos (1967)
- Almanaque de Juárez (1972)
- Acapulco, los Lunes (1969)
- Conversación entre las ruinas (1969)
- La fonda de las siete cabrillas (1970)
- Un vals sin fin por el planeta (1970)
- El final de un idilio (1971)
- Las cartas de Mozart (1974)
- José Guadalupe (1976)

- Nahui Ollin (1977)
- Fotografía en la playa (1977)
- Hoy canta el fénix en nuestro gallinero (1980)
- Nora (1981)
- Orinoco (1982)
- Conmemorantes (1982)
- Tiempo de ladrones (1983)
- Ceremonia en el templo del tigre (1983)
- Rosa de dos aromas (1985)
- Apolonio y Bodoconio (1985)
- Los esclavos de Estambul (1986)
- El álbum de María Ignacia (1986)
- Las flores del recuerdo (1987)
- Soñar la noche (1988)
- Querétaro imperial (1990)
- Tejer la ronda (1990)
- El mar y sus misterios (1994)
- Escrito en el cuerpo de la noche (1994)
- Algunos cantos del infierno (1994)
- Pasaporte con estrellas (1994)
- Engaño colorido con títeres (1995)
- La prisionera (1995)
- El portal quemado (1995)
- Matrimonio, mortaja y a quien le baja (1996)
- Las bodas de san Isidro (1996)
- Vicente y Ramona (2000)
- Luminaria (2000)
- Zorros chinos (2000)
- Eli o la recámara mal usada (2008)

Entonces, las matrices dramáticas grotescas del teatro latinoamericano contemporáneo: **1)** ALUDE A LA REALIDAD CONTINENTAL; **2)** BUSCA LO SUPRANATURAL: animalización de personajes, etc.; **3)** ESCENOGRAFÍA REALISTA (Realismo): denota situación económica y actividad de personajes; **4)** EXPRESA DESESPERANZA: final desgraciado, otros; **5)** LO TRÁGICO A LO CÓMICO SIN TRANSICIONES; **6)** MÁSCARA SOCIAL / CRÍTICA A LA SOCIEDAD. METÁFORA; **7)** PERSONAJES GROTESCOS: marionetas, incommunicados, deprimidos y patéticos; **8)** SISTEMA DE

VALORES: corrupción, desamor, disolución familiar, humillación; **9) UTILIZACIÓN DEL HUMOR**, aplicadas a *Te juro Juan que tengo ganas*, y en su análisis de sus convenciones grotescas, demostramos lo siguiente:

La obra alude a una realidad continental, de ahí que esté ubicada en una población de México, “*En una capital de la provincia mexicana, 1919*” (CARBALLIDO, 1979, Pág. 487), y la problemática en la pieza radica en la hipocresía, el “interés”, la humillación, es decir, el autor la usa para burlarse de ciertas instituciones mexicanas que todavía quedan vigentes, como el sistema de educación, el matrimonio, el machismo y el doble “estándar” que especifica la conducta masculina y femenina.

Desde que comienza la pieza se evidencia los sistemas de valores: corrupción, desamor, disolución familiar, humillación. Pues desde la primera escena dialogan Serafina y Estánfor, éstos no hacen más que quejarse de lo explotado que se sienten en ese lugar donde viven. Son personajes que se pasan la vida persiguiendo una meta que aún no tienen clara. Por ejemplo, Juana Feria pretende alcanzar el “amor verdadero” con Librado Esquivel; pero el destino les tiene reservadas otras sorpresas, todas ellas, basadas en el pasado, pero también en la liberación de las pasiones que durante mucho tiempo negaron o, por lo menos, ocultaron. En esta pareja, la presencia de Estánfor Vera, será determinante para la relación de aquéllos (Juana y Librado). Estánfor, será una molestia aunque ligera, porque él está dispuesto a dejarlos en paz, con tal de obtener su diploma de preparatoria para así lograr una beca de estudios. También, al final, deberá elegir entre su meta primera, o la que las pasiones le despiertan. En este cruce de vidas y objetivos, participan otros personajes que abonan a la acción, como el padre de Juana y director de la escuela, Diógenes Feria, quien será el maestro conservador ante los demás, pero que no

duda en desahogar sus pasiones en las primeras oportunidades; Inesita Mercado será la colegial “despierta-pasiones”, y Serafina el personaje en el cual se encarna el pasado.

En la didascalía, nos dice Carballido que la escenografía sugiere ser realista, y apuntamos,

La acción ocurre en 1919, con modas que no deben actualizarse, y es claramente una acción pretérita (...) La escenografía debe ser apta (...) pero muy cuidada en detalles y en conjunto (...) El salón de clases (...) Habrá algunos pupitres practicables, así como el catre y la plataforma del maestro (...) sobre el cual estarán el escritorio, el esqueleto y una vara que sostenga una carta botánica más (...) La sala será un decorado permanente y muy elaborado, que ocupará las dos terceras partes del escenario. Rica en objetos de la época, rica en detalles, con muchos muebles, con cuadros pintados en las paredes, con tapetes, pieles y alfombras en el suelo. (CARBALLIDO, 1979: 530).

Entonces, al obra nos damos cuenta que tanto los elementos escenográficos van acorde a la teatralidad, es decir, el personaje Estánfor en su accionar de comer lo hace sentado en una silla, su plato en la mesa y podemos percatar la decoración de una cocina por el resto de las acotaciones que se le dan al otro personaje que acompaña a Estánfor, en este caso al ama de llaves de Serafina; así, sucede también cuando Librado visita en distintas oportunidades a Juana, pues el lugar de acción es en la sala de la casa, sitio donde se encuentra una pianola, sofá, etc.

La desesperanza está presente en toda la obra a excepción del final. Pues desde el principio notamos la decepción que está sufriendo Estánfor por parte de Diógenes, ya que éste encontró en situación libidinosa al joven y débil estudiante con su hija de 40 años (Juana) encerrados en el cuarto de aquél, de ahí que los obligara a casarse, mutilando de esta manera a Juana a no tener más compromiso matrimonial en su vida, y a Estánfor a no

graduarlo en su Escuela, y así el joven no poder continuar sus estudios superiores. Es decir, por ese lado en Juana y Estánfor se encuentran en plena desesperanza de vida, ya que cada uno quiere su porvenir propio, ella casarse y él seguir estudiando fuera de ese pueblo.

Por otro lado, Serafina vive quejándose todo el tiempo, pues siente que nadie la respeta y que es un estorbo en ese hogar, pero no tiene opción, ¿Dónde a los ochenta años de edad podrá encontrar un lugar para vivir? De ahí que lleve una vida sin esperanza.

También, Diógenes sufre su gran ataque de desesperanza (al no vislumbrar su sueño de tener una calle, así como una estatua, placa y demás con su nombre) al enterarse que su hija es una escritora vulgar y “pornográfica”, cosa que no es cierto, y ello le traerá como consecuencia su derrota moral. A su vez, Diógenes se las han ingeniado para acabar con todos los textos o libros que su hija le ha vendido a una editorial. Fue pues, descubierto y fotografiado por la prensa regional escrita (periódico) una noche intentando sacar dichos libros de una biblioteca llamada “Ramírez”. Diógenes queda como ladrón y lector pornográfico y será difundida esa noticia al día o mañana siguiente.

La amante Evangelina Chi, sabe que es una mujer sin esperanzas para casarse y vivir con el docto maestro de Diógenes, pues, éste, a pesar de tener una relación a escondidas con Evangelina jamás se permitiría y tendría como su esposa y dueña de la casa de los Feria, ya que sería una deshonra ante la sociedad.

Otro personaje que centra sus esperanzas y pierde las mismas es, Librado Esquivel. Cuando éste se entera que su futura esposa se encuentra desposada con el joven

Estánfor repudia el hecho, luego, nuevamente por su interés personal, busca e intenta volver con Juana, pero es traicionado al final por ésta. Las esperanzas de Librado de casarse con la hija del director de la escuela quedan arruinadas. Toda una desesperanza para él.

Sin embargo, todo termina con final feliz, de manera inverosímil y grotesca, pero toda la obra está signada bajo la desesperanza.

Sobre lo trágico a lo cómico sin transiciones, leamos el siguiente diálogo en esta cita, en que el padre de Juana, Diógenes, molesto por la actitud que tuvo su hija por escribir “sandeces”, y hacerse pasar por el seudónimo de “Estrella del Valle”, éste, trata de recoger (comprando y hurtando) todos los libros en las bibliotecas de ese pueblo, ya que así podrá evitar que se lean esas “historietas baratas”, a su vez, evitaría ser manchado por parte de su hija, ese tipo de narrativa soez:

Entra Evangelina

EVANGELINA: Ahora sí, terminamos. Se nos había olvidado la biblioteca Ramírez. Y la chiquita que está en el parque. Aquí están (*Trae dos libros*). Por poco me pescan en la del parque, al ir saliendo, pero escondí el tomo en el seno y cuando quisieron registrarme fingí indignación. Me tardé porque fui a cenar. Ten quémalos. Está abierta la puerta de la calle.

DIÓGENES: Todo inútil, déjame sólo, que no te alcance el rayo.

EVANGELINA: ¿Qué sucedió?

DIÓGENES: Me pescaron a mí. En la biblioteca Justo Sierra. Me acusaron de robar libros pornográficos. ¿Y podría yo explicar acaso que son escritos por mi hija? Le pegué al bibliotecario, luchamos como leones. Mira, me arañó la nariz y me arrancó la manga del saco. Llegó la policía, un escándalo público. Después, me retrataron los del periódico. ¿Te das cuenta? Mi bronce, mi pedestal. “Profesor se robaba libros pornográficos en la Biblioteca Justo Sierra”, me parece leerlo. Mañana...me señalaran con el dedo (*Llama*) ¡Serafina! Esa mujer no

viene. Necesito más té de boldo, ¿Por qué me pasa eso a mí, a un profesor venerable? ¿Qué tengo yo que ver con todo eso? (Ídem, 521, 522)

Más adelante,

JUANA: ¿Sacaste los seis libros?

DIÓGENES: ¿Seis? ¿Cuáles seis?

JUANA: Yo mandé seis a cada biblioteca.

Diógenes se ahoga, escupe el té, queda sin habla, manoteando.

EVANGELINA: ¡No le vaya a dar un infarto! (*Lo palmea, le da aire*).

JUANA: Me hubieras preguntado, yo te había dicho. Ay, papá, no abras así la boca ni peles tanto los ojos, que siento muy feo (Ídem, 522).

Sobre los personajes grotescos, y en ellos, marionetas, incomunicados, deprimidos y patéticos, encontramos a su protagonista:

JUANA FERIA (personaje patético y marioneta): Según la didascalia del autor, Juana Feria es,

(...) una mujer grandota, fornida (...) Parece un tanto estúpida, con rostro de muñeca bobalicona. Ahora, viste como reina del carnaval de unos veinte años atrás (...) (Ídem, 489).

Luego, un poco más adelante en otra didascalia, entendemos del porqué su personaje marioneta...,

“Entra JUANA, muy a lo reina, LIBRADO sufre un choque al verla y trata de hacer caso omiso al modo como ella viste. (Ídem, 492).

Queriéndose manifestar entonces que Juana, quien tiene cuarenta años y contrajo matrimonio precipitado con Estánfor Vera de dieciocho años de edad, son personajes pues, que están sometidos a una gran presión de tipo familiar o social. Juana Feria lucha consigo misma debido a una bifurcación de su “Yo” entre Juana, la maestra y Estrella del Valle, escritora de libros eróticos. Esto le impide reconocer la pasión que siente por su esposo, impuesto a la fuerza por su padre, El espacio cerrado de esa escuela propicia que tanto Juana como Estánfor proyecten sus espacios interiores a través de la poesía y la narrativa. Para acentuar más la lucha entre pasado y presente de Juana Feria, Carballido coloca sus acciones en el año 1919, época en la cual la sociedad era decente, el hogar debía amarse como a la patria y no se concebía relación extramarital. El mismo dramaturgo así lo señala:

La acción ocurre en 1919, con modas que no deben actualizarse, y es claramente una acción pretérita, llena de gestos marchitos (...) como las ropas se han vuelto ridículas, como las viejas fotografías (Ídem, Págs. 529, 530).

Además, Juana encuentra el camino de la liberación en el arte de la narración. El autor nos presenta este personaje equiparándola en rasgos con la famosa escritora francesa Colette (1873-1954), autora de *Claudina* y *La ingenua libertina* entre otros, esta autora reivindica los derechos de la carne sobre el espíritu y los de la mujer sobre el hombre, son las líneas maestras de esta escritora que aún no ha sido reconocida por la crítica literaria eminentemente machista. Además Colette, escribe en el año 1919 una novela llamada *Cheri*, precisamente el mismo año en que el dramaturgo Carballido coloca la acción y fecha de la obra *Te juro Juana que tengo ganas*, y que traduce no sólo

el matiz sensual de la famosa escritora francesa, sino la situación dramática de una mujer madura enamorada de un hombre mucho menor. La analogía con Juana es evidente.

ESTANFOR VERA (personaje marioneta): La búsqueda de la libertad, la tenacidad, la capacidad de adaptación a nuevas situaciones, y la actitud de reto ante nuevas circunstancias. Aquí encontramos a Estánfor Vera, que busca y consigue su libertad a través del arte de la poesía. Dotado de un acentuado erotismo, hace caso omiso a los disparates de Juana hacia Librado Esquivel. Sabe que este triángulo es transitorio. La naturaleza ardiente de Juana sólo la puede complementar él, es cuestión de tiempo, hay que saber esperar. Y sobre su *gestus social* o comportamiento de su personaje que según las acotaciones del autor encontramos lo siguiente;

... y ESTÁNFOR, de unos 18 años, aunque parece menor, sobre todo porque es pequeño y delgado; él aprovecha esto para hacer gestos infantiles que lo congracien, es de lo que vencen su timidez exagerándola; sus cóleras y entusiasmos también son infantiles, desenfrenados, ficticios; todo en él parece deliberado, complicado, asustadizo, nervioso y torpe; usa lentes; no ha ido a la peluquería en varios meses. (Ídem, 487).

Por otro lado, este amorfo personaje, busca la superación personal, y lo hace inmune a las humillaciones que recibe a diario debido a su tartamudez y poco atractivo físico. Sabe que es un triunfador:

ESTÁNFOR: ¡Viejo ca-ca!

SERAFINA: ¡Estánfor!

ESTÁNFOR: ¡Cataño! ¡Cañuto! ¡Tacaño!

SERAFINA: Te pones muy feo cuando te enojas. Y hablas todo al revés.

ESTÁNFOR: Las emociones afectan el sistema nervioso, el sistema nervios controla el habla, los artistas son emotivos, yo soy artista, las

emociones me afectan el sistema nervioso y el habla, no tiene nada de especial. (*Devora*). (Ídem, 488).

Más adelante, él, en un soliloquio termina mostrándonos su alta autoestima y seguridad sobre lo que quiere.

ESTÁNFOR: (...) No importa ser ridículo, puesto que todos somos ridículos. Lo que sí importa mucho: “darnos cuenta y saber reírnos de nosotros mismos”. (*Se admira*). “(...) Nadie se burla de lo que es ya caricatura, sólo los idiotas. Por eso es conveniente ser nuestra propia caricatura (Ídem, 502).

DIÓGENES (personaje patético): Muchos de quienes llevaban este nombre “Diógenes” en la Grecia antigua fueron grandes filósofos; entonces es otro punto más que se anota Carballido para desacralizar a los doctos y/o maestros de escuela en México. Pues, en este caso encontramos a un Diógenes corrupto, egoísta, y machista, y peor aún, se encuentran otros en la trama que le siguen su idolatría como el caso de su futuro yerno Librado; de ahí que creemos que el autor persiste en la hipocresía de la vida, es decir, este afamado maestro y director de escuela llamado Diógenes, en el fondo lo que buscaba era su grandeza personal, amén de tener una relación “sin casarse” con Evangelina; amén de alabarse y automaquillarse su léxico como profesor y de mostrarse como una persona honorable ante su familia y allegados, y tal es el caso de su machismo, hipocresía y su sed de vanagloriarse en la siguiente cita:

JUANA: ¡Papá!

DIÓGENES: No eres absolutamente tonta, pero el intelecto de una mujer no puede compararse con el de un hombre, ni en los mejores casos. Por ejemplo, ¿Qué son esos oscuros renglones de la Monja Mexicana? Mal llamada décima musa, pues las musas inspiran la poesía y no la escriben. Ella tampoco, pues ¿qué son?, decía, esos confusos

versos que pergeño, junto a la gloria inmortal del gran Cervantes, o de Lope? Malas imitaciones de un loco culterano, la ponzoña del gongorismo y sus nefandos vicios idiomáticos. Eso digo en mi artículo de mañana.

LIBRADO: Muy interesante, muy sustancioso. Profundo.

DIÓGENES: Violento también. Cito luego al filósofo alemán: “animales de ideas cortas y cabellos largos”. Tráenos café, Juana.

Sale Juana.

DIÓGENES: Me ocupo de una ridícula y escabrosa novelita: “Los caprichos de Chuchette”. (*Pronuncia conforme a la ortografía castellana, incluso exagerando la doble t*). Desde el título es absurdo, en español decimos Chuchita, o Jesuita, más correcto aún. Mal gusto, mala gramática, dudoso humor, *moral más dudosa aún*, y todo escrito *¡por una mujer!* (*Ve el volumen*) Estrella del Valle. Mañana verá la luz mi crónica. Por cierto, que hoy publicaron... ¿En dónde está el periódico? Verá. (*Grita estentóreamente*) ¡Serafina, quiero el periódico! (...). (Ídem, 495).

SERAFINA (personaje incomunicado, marioneta): Nombre que coloca el autor sin apellido, como señalando a una persona “sin familia”. Aunque todos la consideran “orate” y la hacen a un lado, es la única que entiende la verdadera naturaleza y los verdaderos móviles de los personajes. Además este personaje, a pesar de tener ochenta en edad, en varias oportunidades comenta y se “alardea” en que atrae y gusta a los hombres. Sabiendo que esta obra está señalada de muchos juegos eróticos en sus personajes, pues el autor tampoco *deja a un lado* a la octogenaria. Qué grotesco:

SERAFINA: Ayer me pellizcaron los albañiles. Pasé a la escuela, para avisarle a Diógenes que viniera a comer y al cruzar un pasillo, junto a un andamio, me pellizcaron (*Se frota la nalga*) Me hicieron moretón (Ídem, 487).

Más adelante;

SERAFINA: También los músicos son terribles. Mi padrino tocaba la guitarra y siempre jalándome detrás de las puertas. Dizque para enseñarme. Yo tenía 14 años. Todos los artistas son depravados. Ay, hijo, tú cuídate (Ídem, 499).

LIBRADO ESQUIVEL (personaje deprimido, marioneta): Este personaje es una marioneta, sin embargo él juega a ser una marioneta, siendo la razón en buscar sus logros personales, ya que desea casarse con Juana sólo por interés, ya que su futuro sería heredar la dirección y la escuela de su suegro. De ahí que sea un adulator empedernido de Diógenes. En toda la obra es asechado por la “inocente” y “erótica” de la joven Inés.

INESITA MERCADO (personaje patético. PATÉTICO: que expresa padecimiento moral, angustia, pasión o un sentimiento intenso, o que emociona o conmueve. WILKIPEDIA): La melodía que da origen al título de la obra, *Te juro Juana que tengo ganas*, actúa como ambiguo ante las acciones que posteriormente se desarrollan en la mencionada obra. El verdadero significado nos lo brinda el personaje de Inés Mercado, quien con marcado erotismo la entona en el acto I, cuadro II:

Mañana por la mañana
te espero, Juana, donde yo sé.

Te juro, Juana, que tengo
ganas de verte la punta el pie.

La punta el pie, la rodilla,
la pantorrilla y el peroné,

Te juro, Juana, que tengo
ganas de verte la punta el pie. (Ídem, 497)

El nombre de Inés Mercado nos trae a colación el de la pura y enamorada Doña Inés de Ulloa, personaje de José Zorrilla, en Don Juan Tenorio, y el apellido MERCADO, nos refiere a lo que significa una venta bien sea de verduras o frutas u otro tipo de venta popular, sabiendo que dicha palabra encierra la “algarabía”, la “libertad”, etc. Es pues, que la composición del nombre INÉS MERCADO, es una supuesta “señorita de buena familia”, que está deseosa que la “compren”, es decir, que la posean o le hagan el amor. Tal como se lo sugiere al personaje de Librado:

INÉS: Yo quisiera que usted me diera clases en mi casa.

LIBRADO: ¿Y de qué podría yo darle clases que no le enseñen aquí?

INÉS: *(Gira de un solo golpe con el asiento. Lo ve, muy adulta)* De amor.

LIBRADO: *(Se levanta de un salto)* Señorita, siga tocando y no diga necesidades...

Camina muy nervioso. Ella lo ve. Llena de sugerencias. Se muerde los labios. Los mueve. Parpadea pesadamente.

LIBRADO: ¿Usted sabe lo que es una persona honrada? Yo soy una persona honrada. ¡Siga tocando!

Inés hace una muequita infantil y vuelve a tocar.

INÉS: *(Tocando)* Y los hombres honrados... ¿No hablan de amor?

LIBRADO: Lo hacen... con intenciones honradas *(Se sienta)* Basta del tema.

INÉS: *(Risita)* Yo sé muchas cosas

LIBRADO: Me alegro.

INÉS: *(Se vuelve. Grave)* Pero quiero aprender más.

LIBRADO: ¡Señorita! *(Se levanta)* No juegue usted.

INÉS echa a andar el rollo de la pianola, pedalea y hace movimientos obscenos con los hombros y los brazos mientras ríe y se echa hacia atrás, sacando la lengua sensualmente:

INÉS: ¡Ven, anda, ven!

LIBRADO: (*Aterrado*) ¿Se está volviendo loca o qué le pasa?

Ruido en la cerradura. Ella se sienta muy derecha y hace como que quiere parar el rollo. Entra Diógenes. Va derecho a la pianola y la para.

INÉS: (*Otra vez infantil*) Buenas tardes, profesor. Quién sabe qué cosa hice que empezó a sonar la pianola. (Ídem, 494, 495).

Más adelante, y con el mismo “ataque” y ademanes de sensualidad continúa provocando a Librado,

INÉS: (*Ronca y jadeante*). Pues tú no quieres, yo digo que sí y sí y sí, ay, papasote, tan sabroso y tan rico...

LIBRADO: ¡Señorita! Una joven decente no debe tratar de despertar los instintos de un caballero. No es buena educación.

INÉS: Ay, cuchumino, qué es lo que no va a repetirse, anda, papi, defiéndete, pégame...

LIBRADO: Ni sueñe que voy empezar un pugilato con usted; yo no le pego a las damas. Sin contar que sería peor y podría yo trastornarme más.

INÉS: Rorro, muñeco, príncipe, rey... mi torrín...

LIBRADO: Advierta lo inconcebible de cuanto está haciendo. Eso es de muy baja moral. Recuerde que soy su maestro.

Empezó a desbotonarla, sin cambiar por eso de actitud, como si sus manos fueran independientes.

INÉS: Pues enséñame anda, enséñame, qué esperas...

EVANGELINA CHI (personaje marioneta): Este personaje es la típica mujer que juega a ser “la otra”, la amante; sin embargo aquí no se estila, ya que Diógenes es un hombre viudo, pero por razones sociales sería mal visto una relación si no están casados.

En cuanto a la utilización del humor, Carballido, consciente de los conflictos sociales, estructura esta pieza partiendo de incidentes reales para llevarlos de manera cómica al escenario.

LA DENUNCIA

Te juro Juana que tengo ganas (1965), es una pieza escrita hace más de 45 años, por lo que actualmente trasciende tanto su tiempo como su lugar. Es una comedia de enredos, máscaras y personajes ridículos. Aunque la obra se sitúa en el año 1919, se evidencia que Carballido la usa para burlarse de ciertas instituciones mexicanas que todavía quedan vigentes, como el sistema de educación, el matrimonio, el machismo y el doble “estándar” que especifica la conducta masculina y femenina. En esta farsa bien delineada, el autor ofrece el retrato humorístico de un grupo de personajes provincianos que se enamoran, se hacen el amor y se engañan en su esfuerzo frenético por encontrar el amor y la felicidad.

Además, en una sociedad como la nuestra, en constante crisis ideológica, social y política, el dramaturgo cumple una función crítica, pues se cuestiona la manera de cómo se han traicionado los valores humanos más elementales en México. Para ello, es necesario un reconocimiento nuevamente a lo grotesco como dimensión activa del teatro y, en consecuencia, de la realidad, del entorno ideológico, social y político en la que el dramaturgo se desarrolla. De esta manera, se responde a las múltiples caras de la realidad.

La obra nos presenta algo tan fácil, tan cercano y tan evidente como la vida cotidiana. Con esta pieza se ha venido a dar respuesta a varias de las interrogantes planteadas sobre la función del teatro en la sociedad contemporánea. Nos obliga a despertar, nos lleva a reflexionar o nos crea un efecto inmediato para actuar en el plano de la realidad como denuncia social, y en este caso, reiteramos, bajo nuestro concepto de lo grotesco latinoamericano. Sin duda, esta obra lleva consigo una propuesta estética-ideológica: busca el goce, cumplir con la función catártica de la diversión en realidad.

3.5. Matriz de lo grotesco en el imaginario creativo de R. Cossa, R. Santana y E. Carballido

RASGOS Y/O CARÁCTE-

RÍSTICAS GROTESCAS

Mirando

Te juro Juana que

LATINOAMERICANAS

La Nona

al tendido

tengo ganas

1) ALUDE A LA

REALIDAD

CONTINENTAL _____ SI _____ SI _____ SI _____

2) BUSCA LO SUPRANA-

TURAL: animalización de

personajes, etc. _____ SI _____ SI _____ SI _____

3) ESCENOGRAFÍA

REALISTA (Realismo): denota

situación económica y actividad

de los personajes _____ SI _____ SI _____ SI _____

4) EXPRESA

DESESPERANZA: final desgra-

ciado, otros _____ SI _____ SI _____ SI _____

RASGOS Y/O CARÁCTE-

RÍSTICAS GROTESCAS

Mirando

Te juro Juana que

LATINOAMERICANAS

La Nona

al tendido

tengo ganas

5) LO TRÁGICO

A LO CÓMICO SIN

TRANSICIONES _____ SI _____ SI _____ SI _____

6) MÁSCARA SOCIAL y/o

CRÍTICA SOCIEDAD. Metáfora _____ SI _____ SI _____ SI _____

7) PERSONAJES

GROTESCOS: marionetas,

incomunicados,

deprimidos y patéticos _____ SI _____ SI _____ SI _____

8) SISTEMA DE VALORES:

corrupción, desamor, disolución

familiar, humillación _____ SI _____ SI _____ SI _____

9) UTILIZACIÓN DEL HUMOR _____ SI _____ SI _____ SI _____

CONCLUSIONES

A través de las obras estudiadas de estos dramaturgos se puede analizar en profundidad la sociedad latinoamericana y, por extensión, la política y la economía que la rigen. Además, los resultados obtenidos de análisis de las obras condujeron a la construcción de una matriz (nueve convenciones grotescas: realidad continental; supranatural; realismo; desesperanza; lo trágico a lo cómico sin transiciones; máscara social-metáfora; personajes grotescos; sistema de valores; y humor) que caracteriza a esta tendencia y cuya observación confirmó que ha desarrollado un procedimiento riguroso a la técnica dramática, adaptada a las condiciones y contextos propios de América Latina, manteniendo elementos comunes, dados por la unión que produce la cultura occidental y una cierta simultaneidad sincrónica que son inevitables.

El teatro latinoamericano contemporáneo, en su contexto socio-estético, ha producido un género teatral, el GROTESCO, que con tal sutileza refleja su vida política, social, filosófica, de violencia, y psicológica. Y hasta su sentido del humor crítico, ácido, deformador, grotesco, en fin, que esconde tras una actitud escéptica (que es racional), la incoherencia histórica de nuestra realidad. A esta época, 1965, 1977, 1990, corresponden estos últimos años del teatro latinoamericano contemporáneo, ya que los últimos desajustes democráticos latinoamericanos no ayudó a restaurar el equilibrio, debido a su propia incoherencia interna: grotesca, deformada, ridícula y caníbal.

Por otro lado, una de las interrogantes desde que se inició esta investigación es el porqué permanece el grotesco a lo largo de casi un siglo como una constante estilística relevante? El grotesco nos define, afirman críticos y creadores. Expresa cómo somos o cómo es nuestra historia, opinan muchos. Es, según algunos teatristas, la corriente estilística en la dramaturgia que de manera estable y con mayor profundidad ha propuesto una crítica a las posturas ilusorias y evasivas de la clase media.

En este contexto, el grotesco es una alternativa que desde sus formulaciones estéticas actuales ha cristalizado fórmulas. Por eso creemos que el grotesco por su esencia paródica, crítica y desestabilizadora es un estilo de alta funcionalidad en el mundo contemporáneo latinoamericano.

Si la época, actual en que vivimos (2012), especialmente en América Latina, representa uno de los períodos de mayor tensión conflictiva en el orden social y político y concurren en él profundas transformaciones en los códigos de valores y los patrones colectivos, el grotesco como género plantea variadas opciones y puede funcionar como respuesta estética, a las preocupaciones de los creadores. De alguna manera al explotar el grotesco actual latinoamericano, quisiéramos estimular la reflexión sobre su presencia activa o potencial en demás zonas del continente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCE, Manuel (1971): *Delito, condena y ejecución de una gallina y otras piezas de teatro grotesco*. Editorial Universitaria Centroamericana. San José, Costa Rica.
- ARISTOTELES (1998): *Aristóteles Poética*. Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela.
- AZPARREN, Leonardo (1987): *Teatro en crisis*. Fundarte. Caracas, Venezuela.
- BAJTÍN, Mijail (1988): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Ribelais*. Alianza Editorial. Madrid, España.
- BENTLEY, Eric (1995): *La vida del Drama*. Editorial Paidós. México, D.F., México.
- CASTILLO, S. (2009). Nueva Antología de teatro venezolano: José Gabriel Núñez, Obras. Julio, Viernes, 31 de julio del 2009. Recuperado el 20-12-2011. susanadcastillo.blogspot.com/2009_07_01_archive.html.
- CARBALLIDO, Emilio (1979): *Te juro Juana que tengo ganas. Yo también hablo de la rosa. Fotografía en la playa*. Editores Mexicanos Unidos. México, D.F., México.
- CHESNEY, Luis Lawrence (1994): *El teatro del absurdo y el teatro político en América latina*. Cuadernos de postgrado N° 9, FHE-UCV. Caracas, Venezuela.
- CHESNEY, Luis Lawrence (1996): *Teatro popular latinoamericano (1955-1985)*. Facultad de Humanidades y Educación-UCV. Caracas, Venezuela.

- COSSA, Roberto y GOROSTIZA Carlos (1980): *La Nona. Los hermanos queridos*. Sociedad General de Autores de la Argentina. Buenos Aires, Argentina.
- DAUSTER, Frank (1975): *El teatro de Emilio Carballido, en Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. Secretaría de Educación Pública. México D.F., México.
- DENISOV, Vladimir (1986): *Violencia social, ideología y política*. Progreso. Moscú.
- DRAGÚN, Osvaldo (1980): *Nuevos rumbos del teatro latinoamericano*. Suplemento Summer. LATR, N° 13/2. Buenos Aires, Argentina.
- DRAGÚN, Osvaldo (2000): *Historias para ser contadas*. Girol Brooks, INC. Ottawa, Canada.
- DUVIGNAUD, Jean (1981): *Sociología del teatro*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México D. F., México.
- FERNÁNDEZ, Ana (2004): *Eduardo De Fillipo: Un teatro, un tiempo*. Edit. Fundamentos. Madrid, España.
- FERRATER MORA, J. (2001): *Diccionario de Filosofía*. Editorial Ariel. Barcelona, España.
- GOLDMANN, Lucien (1975): *El método estructuralista genético en la historia de la literatura*. Editorial Ayuso. Madrid, España.
- GOLDMANN, Lucien (1984): *Sociología de la creación literaria*. Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina.

- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1997): *Diccionario del teatro*. Ediciones Akal. Madrid, España.
- GRIMAL, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*. Editorial Paidós. Barcelona, España.
- KAISER-LENOIR, Claudia (1997): Lectura crítica de la lectura americana N° 194 (La formación de las culturas nacionales). En Fundación Biblioteca Ayacucho por Saúl Sosnowski. Edit. BIBLIOTECA AYACUCHO. *Perspectiva histórico-literaria del grotesco criollo* (pp. 577-693). Caracas, Venezuela
- KAYSER, Wolfand (1964): *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Editorial Nova. Buenos Aires, Argentina.
- LAFFORGUE, Jorge (1986): En Fundación Biblioteca Ayacucho *Teatro Rioplatense* (tomo 8). Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela.
- MEYERHOLD, V. (1975): *Teoría Teatral*. Editorial Fundamentos. Madrid, España.
- MOLINA LARA, Luis (2006): *Híbrido: Arte y literatura. (LO GROTESCO COMO FORMA DE EXPRESIÓN EN LOS PERSONAJES DE LA ORGÍA DE ENRIQUE BUENVENTURA)*. Año 8, Número 8. Fundación DIALNET. Universidad de La Rioja. Logroño, España.
- MORALES SANTOS, Francisco (2004): *Reencuentro con Manuel Arce. Delito, condena y ejecución de una gallina / Sebastián sale de compras / Compermiso*. Editorial Cultura. Ciudad de Guatemala, Guatemala.

- PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós Ibérica. Barcelona, España.
- PELLETTIERI, Osvaldo (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Galerna. Buenos Aires, Argentina.
- PÉREZ, Irene (1986): “Selección, introducción, notas y propuestas de trabajo”, en *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*. (9-66). Colihue. Buenos Aires, Argentina.
- PÉREZ COTERRILLO, Moisés (1989): *Escenarios de Dos Mundos*. (Tomo I. 403 Páginas). Centro de Documentación Teatral, del Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Madrid, España.
- PIRANDELLO, Luigi (1968): *Humorismo*. Ediciones Guadarrama. Madrid, España.
- PISCATOR, Erwin (1973): *Teatro político*. Instituto Cubano del Libro. La Habana, Cuba.
- POCATERRA, José Rafael (1985): *Cuentos grotescos*. Editorial Panapo. Caracas, Venezuela.
- PROGRAMA DE FORMACIÓN EN SERVICIO PROFESIONAL DEL TEATRO (PROFESER) (1994): *Teatro Latinoamericano*. Instituto Universitario de Teatro. Caracas, Venezuela: Orlando Rodríguez.
- RODRÍGUEZ, M. (1988). El teatro del grottesco en España: Los estrenos madrileños de Luigi Chiarelli hasta 1936. [Revista en línea: Fundación Dialnet]. Consultado el 11 de julio del 2012 en: <http://dialnetunirioja.es>

- SANTANA, Rodolfo (1992): *Mirando al tendido y otras obras*. Colección Cincuentenario. Banco Central de Venezuela. Caracas, Venezuela.
- SUÁREZ RADILLO, Carlos (1984): *El teatro neoclásico y Costumbrista Hispanoamericano*. Ed. Cultura Hispánica. Madrid, España.
- TORRES MORREAL, Francisco (1978): *Teatro de denuncia y documento*. Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia. Murcia, España.
- UBERSFELD, A. (1993): *Semiótica Teatral*. Ediciones Cátedra. Madrid, España.
- VALLE-INCLÁN, Ramón (2008): *ESPERPENTOS*. Fundación Editorial El perro y la rana. Caracas, Venezuela.
- VILLEGAS, Juan (1971): *La interpretación de la Obra Dramática*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, Chile.
- ZUCCOLO, Lilian (1995): *Roberto Cossa. Observador crítico de la Argentina contemporánea*. Trabajo de grado de maestría. Simón Fraser University. USA.