

4

**GROTESCO: “METÁFORA DE NUESTRA SUERTE”
(RE)LECTURAS Y (RE)SIGNIFICACIONES
DEL GROTESCO CRIOLLO EN EL DISCURSO
TEATRAL SANTAFESINO. “EL CLÁSICO BINOMIO”
DE JORGE RICCI Y RAFAEL BRUZA**

Yanina Valeria Lamboglia

“Me voy a comprar la casa de los Cuervos. En un ala voy a poner un criadero de pollos y en la otra ala, un teatro. Allí voy a hacer tertulias con los grandes monólogos universales y con la plata que recaude, voy a comprar alimento balanceado. Cuando venda los pollos, compro escenografía y vestuario. Con la plata de otras funciones compro varios lotes de pollitos bebé. Y cuando ya no venga más público, voy a actuar para los pollos. ¡Total nunca duermen! Están siempre con las luces encendidas como en el teatro... Sí, mañana mismo me compro la casa de los Cuervos”.
Grotesco, yo he dicho de modo grotesco.

Jorge Ricci
La trastienda

1. INTRODUCCIÓN

Mirta Arlt, en su introducción a *Saverio El Cruel* de Roberto Arlt, expresa lo siguiente:

“...Cierta vez, alguien preguntó a Roberto Arlt por qué escribía teatro. Él pensó un momento, como si se tratase de algo inusitado, de una pregunta inesperada, y luego, como si acabase de descubrirlo él mismo respondió: “Es mi modo de plantearle problemas a la humanidad.” (Arlt, R., 2007: 7).

Es por ello que todo discurso –en este caso el discurso teatral– es una manera del accionar humano, una forma de actuar sobre el mundo, un modo de representación. De esta manera, entendido como práctica social el discurso permite representar el mundo, construirlo simbólicamente para asignarle un significado. Al igual que Fairclough, entendemos que la relación entre el discurso y la estructura social es una relación dialéctica: por una parte, el discurso es configurado y restringido por lo social y por otra, el discurso contribuye a construir lo social.

El discurso teatral se constituye como un fenómeno complejo representado por una pluralidad de signos que pertenecen a diferentes sistemas semióticos. Dicha multiplicidad permite la construcción de una nueva dimensión que posibilita abordarlo como un fenómeno semiótico en sí mismo.

En el presente trabajo observaremos al fenómeno teatral desde una dimensión narrativa.

El concepto de narrativa se entiende como el conjunto de prácticas (evidentes o no) que constituyen el proceso de determinadas textualidades originadas en un determinado campo social; en otras palabras, sistemas intrincados de producción significativa en los cuales dialogan historias, relatos y narraciones.

En relación con dicho concepto retomamos las palabras de Gergen, quien plantea que:

“...Desde un punto de vista constructivista, las propiedades de una narrativa bien formada están cultural e históricamente situadas y resultan de los intentos que hacen las personas para relacionarse entre sí a través de discursos...” (Gorlier, 2002: 34)

“Los relatos personales nunca existen totalmente encapsulados; el tejido que entrelaza las narrativas de los sujetos inmersos en interacciones significativas siempre es objeto de modelado social. Los sujetos individuales poseen un repertorio más o menos amplio de formas narrativas adquiridas en el curso de su socialización. La disponibilidad de esas formas les permite “dar sentido” a sus experiencias cotidianas... (Gorlier, 2002: 34)

Entonces, la reconstrucción de toda forma o manifestación del discurso social con la intención de analizar e interpretar ‘aquello’ que se dice, escribe, representa y narra plantea la necesidad de prestar atención a un conjunto de problemas relacionados con las prácticas discursivas en cuestión.

Cabe mencionar que, según Porlier,

“Es habitual entonces encontrar que las micro-narrativas personales de duración relativamente breve, anidan dentro de macro- narrativas de vida mucho más prolongadas, que suministran los temas fundamentales a partir de los cuales se construyen las primeras...” (Gorlier, 2002:35).

El discurso teatral entendido desde una dimensión narrativa permite indagar acerca de la construcción de su identidad, en primer lugar como parte de una macro-narrativa que constantemente se nutre de lo ajeno pero que siempre presenta ese anclaje en lo propio; es decir, de qué manera se encuentra formando parte de una narrativa en la cual se inserta, evidenciando no una vinculación pasiva sino un modo de hacer discursivo, por lo tanto de pertenencia.

De esta manera se observa que, en cuanto a la dramaturgia argentina, ésta forma parte de una narrativa teatral que presenta sus propios modelos y que, a partir de cambios e intentos de rupturas, va ‘narrando’ la evolución de las formas internas:

“En efecto, las narrativas personales no se crean de la nada, sino que se construyen a partir de relatos familiares, colectivos y sociales que ya han sido producidos y negociados en los grupos en los que los sujetos están insertos. En sus construcciones, dichos sujetos utilizan un repertorio más o menos complejo de relatos disponibles

que les facilitan tanto un vocabulario como ciertos principios de coherencia que hacen a sus narrativas comunicables ...” (Gorlier, 2002: 36).

Esta idea supone la posibilidad de entender al discurso teatral, como una ‘estructura de significaciones’ en la que interseccionan diversas polifonías, lo cual establece recorridos heterogéneos de diferentes ‘voces discursivas’.

Los procesos (complejos) de producción discursiva y textual se transfiguran en el “pensamiento” narrativo; por ello, entendido el discurso teatral desde esta perspectiva, se podrá indagar sobre las monturas de sentidos, contenidos y maneras significantes que se fundan en dicho procesos.

Lo expuesto anteriormente posibilitará la investigación acerca de las relecturas que se efectúan del grotesco criollo, en especial las producciones de Armando Discépolo, en la dramaturgia de Jorge Ricci, particularmente en la obra “El clásico binomio” y, a partir de aquí, observar de qué manera esas resignificaciones construyen discursivamente la identidad local del discurso teatral santafesino. Respecto de la noción de identidad podemos mencionar que también la entendemos desde una perspectiva narrativa, es decir, lo que una persona “es”, se concibe, se modela, rectifica y expresa mediante relatos e historias; de lo anterior se puede derivar que esas narraciones pueden entenderse como respuestas (breves o dilatadas) a preguntas implícitas o explícitas sobre el “quién”.

Desde esta perspectiva, la identidad no estaría definida por un estado anímico o evolutivo psicosocial sino como una construcción narrativa:

“Lo que uno es, desde la perspectiva de la teoría narrativa, se encuentra relacionado con el modo (la manera) en que se despliega la propia historia, del final al que se dirige y del modo en que uno mismo y los otros traman e interpretan su curso general” (Hinchman [1996], en Gorlier, 2002: 119).

Dentro de la narrativa teatral argentina durante los años 1890 y 1930 existieron interesantes maneras de representación como por ejemplo el Sainte festivo, el tragicómico y posteriormente el grotesco criollo. Se concreta, así, una forma particular puesto que se establecieron una serie de reglas y de procedimientos relacionados indefectiblemente con la formación actoral y el público asistentes a diferentes puestas en escena.

De esta manera, en las generaciones posteriores y en especial en lo que respecta a la dramaturgia santafesina, lo relevante fue el redescubrimiento de esos postulados, ocurrido a partir de la década de los años 60, luego de muchos años de entenderse como “un discurso desplazado, a partir de la excomuni3n que practicara con el Sainte el Teatro Independiente, que representaba el discurso hegem3nico teatral dentro del campo intelectual porte3no de esos a3os”. (Pelletieri, 2002: 52).

En cuanto al discurso teatral que trabajamos aqu3 se entiende como un discurso que recupera, relee y resignifica el discurso teatral argentino del grotesco criollo.

2. GROTESCO CRIOLLO, EL MUNDO DISTANCIADO: ¿METÁFORA DE LA ARGENTINA?

Como sabemos, el movimiento inmigratorio de principios del siglo XX en la Argentina grab3 profundas “huellas” en la conformaci3n de identidades culturales, sociales y pol3ticas. Entre las pr3cticas discursivas, el teatro, entendido como pr3ctica social, desempe3n3 un papel relevante en la formaci3n y expresi3n de la identidad.

Si bien existen varios autores los cuales pueden ser enmarcados dentro del grotesco, existe uno entre todos que se destaca con transparencia por la profundidad y la calidad de sus producciones: se trata de Armando Disc3polo.

Dicho autor fue la figura que consolid3 el g3nero del grotesco¹ criollo en obras como Mateo (1923), St3fano (1928), Mustaf3 (1921), El organito (1925), Gi3c3mo (1924), entre otros, y a partir de all3 las diferentes generaciones supieron recuperar de 3l lo esencial en funci3n de los tiempos hist3ricos vividos.

¹ El vocablo “grutta” procede de “crypta” (lat3n), y 3ste de “Kript3” (griego), y equivale a “b3veda subterr3nea”. En italiano, se forman “grotta” y “grotesco”, t3rminos que significan “gruta” y su interior socavado, oscuro 3spero. En espa3ol “lo grotesco” es algo rid3culo, extravagante, estrafalario, risible, bufonesco, etc., pero lo singular es que, en la etimolog3a m3s remota, designa una interioridad (caverna).

Discípulo investigó en lo más profundo de la conciencia de los inmigrantes hasta observar, dolorosamente, la situación particular en la cual estaban inmersos: un país que pagaba con fracasos y frustración.

Sus historias se enfocan en la gente humilde del Buenos Aires de principio de siglo-inmigrantes decepcionados ante la imposibilidad de "far l'América", cuyas vidas no son ni cómicas ni trágicas, son las dos máscaras del teatro a la vez y resultan tragicómicas. Todos los héroes de estas obras observan sus vidas desbastadas por la pobreza y por la presencia deformante ("el mundo distanciado, extraño") del dinero.

"Algún gran actor argentino de la década del 30 y cuyo nombre no menciono para no equivocarme dijo: "En el grotesco hay que reír llorando y llorar riendo". Y Discípulo parece compartir esta postura y este anhelo en varias de sus obras ya que pone a sus personajes en situaciones en donde los otros le preguntan "¿Pero vos reís o llorás?", y por lo menos uno de ellos contesta: "Como en la vida, las dos cosas" (Serrano, 2004: 354)

El grotesco conforma, así, una categoría de percepción, concepción y configuración del mundo; representa una realidad turbada por la irrealidad que muestra a la vez las dos caras del teatro:

"...Las versiones poco avisadas del grotesco concluyen entregando, o bien comedias reideras del principio al fin, o bien melodramas poco profundos. Y de lo que se trata en el estilo, justamente es de "reír llorando y de llorar riendo", es decir de lograr una ambigüedad que hace que los espectadores no sepan bien cuándo reír y cuándo llorar o se enfrenten a situaciones "agridulces" que presentan dramas humanos profundos desde una mirada reidera..." (Serrano, R.2004: 352).

Respecto del concepto de distancia, según Pavis dicho procedimiento consiste en la distancia de la representación, de manera que el objeto representado aparezca bajo una nueva perspectiva que revele un aspecto oculto o demasiado familiar.

Desde la perspectiva brechtiana, “una imagen distanciadora es aquella en la que se reconoce al objeto, pero al mismo tiempo se le ve extraño”.

Si se observa dicho procedimiento retrospectivamente es Shklovski quien traduce el término: *Priem ostraneniya*, traducido como procedimiento o efecto de extrañamiento.

Este procedimiento estético consiste en modificar nuestra percepción de una imagen literaria pues los objetos observados repetidas veces, comienzan a ser percibidos automáticamente: el objeto se encuentra ante nosotros, lo sabemos, pero dejamos de verlo.

Este principio estético vale para todo lenguaje artístico: aplicado al teatro, concierne a las técnicas “desilusionantes” que no mantienen la impresión de realidad escénica y revelan el artificio de la construcción dramática y del personaje. La atención del espectador se centra en la fabricación de la ilusión, en la forma en que los actores construyen sus personajes.

Por tal motivo, el efecto de distanciamiento transforma la actitud aprobatoria del espectador, basada en la identificación, en una actitud crítica”

Este procedimiento no es exclusivamente estético sino también político; este efecto no se encuentra relacionado con una construcción de una visión nueva o de un efecto cómico, sino que propone una desalineación ideológica:

“El grotesco va brotando como la interiorización del sainete (...) Armando Discépolo, en cambio, al tomar la propia interiorización en oficio, marca el salto cualitativo: identificando a la poesía como especialización del lenguaje común, produce de manera creciente fisuras, sectorización y, por sobre todo, coagulados...” (Viñas, 1997: 99)

En Mateo (1923), por ejemplo la historia se construye sobre la vida de un inmigrante italiano –Miguel– quien cansado de comprobar su propio fracaso, acorralado por una vida llena de miserias, ciego ante la realidad que lo circunda y rígido con las personas de su afecto, su hunde en el dolor y la pobreza de su propio existir:

“Miguel: *Sí, El progreso de esta época de atropelladores. Sí, ya sé. Uno protesta, pero es inútil: son cada día más, náceno de todo lo rincone; so como la cucaracha. Ya sé; ¡iqué se le va hacer! ¡Adelante, que sígano saliendo, que se llene Bonos Aire,*

que hagan puente e soterráneo para que téngano sitio...yo espero; yo espero que llegue aquel que me tiene que aplastar a mí, al coche e a Mateo! ¡E ojalá que sea noche misma! (Discépolo, 1923: 37).

En este contexto el conflicto surge al no percibir el cambio que arrastra al personaje y en el cual no encuentra espacio.

En relación con la construcción del mundo distanciado, es necesario la revelación de las cosas que antes nos eran conocidas y familiares como extrañas; es decir, el mundo ha sufrido un cambio ('¡ América ya no es la que pensábamos'), el factor sorpresa se enlaza con lo brusco de la situación conformándose como partes esenciales de lo grotesco:

"Severino:- ¿Qué? ¿Le hace mal efecto, doña Cármene? Eh, la vida es así. Todo tenemo que ermenar allá. Mañana usted...pasado él, dentro de muchos años yo...pero todos...todos" (Severino: 42).

El distanciamiento dentro del grotesco se alcanza acentuando, los modos cómicos del personaje; se trata de un acento que se encuentra relacionado con los objetivos que luchan contra el conflicto o bien hacia la mirada superficial que resalta los rasgos físicos o vocales y que provocan el distanciamiento:

"... La línea ininterrumpida de la improvisación realista se altera y aparece una "mirada" que proviene del exterior de la situación misma. La empatía general desaparece y en su lugar aparece esa mirada crítica que subraya defectos, tanto lingüísticos como éticos o posturales, y logra de esa manera el efecto cómico..." (Serrano 2002: 357)

La reflexión no se esconde, se posiciona ante el sentimiento a la manera de un juez, lo analiza y descompone su imagen.

La apariencia de los personajes, generalmente grotesca, están caracterizados como fantoches, un poco bestias, un poco muñecos (¿marionetas de la vida?), un poco hombres; la descripción de Saverio, en Mateo, evidencia esa desarticulación con el orden natural:

“Es un funebrero. Levita. Tubo. Plastrón. Afeitado. Pómulos prominentes. Dos grandes surcos hacen un triángulo a su boca de comisuras bajas (...). Arrastra palabras. Tiene una voz de timbre falso y metálico (...) La mandíbula desencajada y las manos como garras (...) Tiene una pelada diabólico...”

La construcción se completa con el lenguaje que evidencia y reproduce el habla ítalo-criolla, mezclada con términos vulgares y lunfardos:

“Íntimamente entremezclado con lo corporal como indicador del proceso interno del grotesco, resuena el lenguaje. Ya se dijo: el lunfardo en Armando Discépolo es el grotesco al nivel de lo ‘conversado’. No sólo como expresión de la vacilación elocutiva del ‘lenguaje borracho’, sino también de la inherente ambivalencia de significaciones. Eminentemente connotativo, al encabalgarse en la autonomía que llega a caracterizar el arrinconamiento de los héroes de Discépolo, se torna poético.” (Viñas, 1997:125).

El lenguaje refuerza, intensifica las diferencias, en especial las generacionales. Los padres conllevan en su sufrimiento la nostalgia de la patria abandonada mientras que los hijos tratan de adaptarse rápidamente para no ser reconocidos como inmigrantes:

“El otro pasa a ser opacidad y contratiempo y al connotarse no sólo por la nacionalidad, sino generacionalmente, las particularidades aumentan, se encarnizan y agravan...” (Viñas, 1997: 99).

En cuanto a la representación de los espacios, las historias se ubican en los conventillos y suburbios de Buenos Aires; pero, a diferencia en relación con el sainete, ahora todo transcurre en la pieza, donde vive la familia.

La escenografía es realista, denotando la situación económica y las actividades de la familia; los cuartos se encuentran cargados de objetos los cuales sobrecargan las habitaciones demostrando la “desazón” que padecen los personajes. La oscuridad se asemeja a las cuevas, a las grutas, correlato escenográfico de la imposibilidad de salida para el protagonista:

“La familia de don Miguel ocupa dos habitaciones en el conventillo. En el rincón izquierdo del escenario, la alta cama matrimonial; en el derecho, la de Lucía. Mesitas de luz en cada cabecera. Alfombrines raídos. La puerta lateral izquierdo lleva al cuarto de Carlos y Chichilo; las del foro, al patio. A la izquierda de esta, ventana sin hierros, con visillos. Entre puerta y ventana dos alambres sostienen una cortina de cretona que, corrida, oculta entre sí ambas camas...” (Discépolo, 1923: 29)

De esta manera, se construye así la presencia de una realidad patética, que hace virar lo cómico-presente ya en el sainete –basado sobre la lucha por los billetes– hacia lo trágico; lo simultáneo de estos dos planos plantea la presencia de lo grotesco.

3. ACERCA DE LOS INICIOS DEL TEATRO INDEPENDIENTE EN SANTA FE

Nuestra intención es indagar la construcción del discurso teatral santafesino a partir de las relecturas del pasado teatral, en particular del grotesco criollo. Para enmarcar dicho trabajo es necesario revisar, brevemente, la situación de la construcción del teatro Independiente en la ciudad de Santa Fe.

El movimiento Nacional de Teatros Independientes se origina en Buenos Aires hacia comienzos de los años 30 continuando con los pasos iniciados por el Teatro del Pueblo y las ideas de su creador Leónidas Barletta.

Como unas de las características más representativas de este movimiento se encuentra la indagación experimental de nuevas formas de expresión dramática y la selección de un repertorio amplio y de calidad cuyo objetivo era la contraposición ante la influencia del incremento en las propuestas dentro de lo que se denominada “teatro comercial”.

Entonces, surgieron innumerables nombres a la luz de las nuevas premisas las cuales edificaban las premisas de la actividad teatral; al respecto podemos recordar a la obra Trescientos Millones de Roberto Arlt, la cual alentado por Barletta, la realiza para el Teatro del Pueblo. Cabe señalar que a partir de los fundamentos de éste se han organizados diversos grupos de teatros durante la misma época.

En lo que respecta a la ciudad de Santa Fe, los fundamentos e ideas vehiculizadas en las nuevas concepciones acerca de la producción teatral arriban recién a finales de los años 40', influencia relacionada con la creación en la ciudad de Buenos Aires del Teatro del Arte en el año 1949, la reapertura del grupo La Máscara y el estreno de la primera obra de Gorostiza "El Puente".

La puesta en escena de "Interior" de Maeterlinck bajo la dirección de José María Paolantonio es reconocida como uno de los antecedentes importantes en relación con el surgimiento del teatro independiente en nuestra ciudad.

Ya por el año 1954, comenzaron a multiplicarse los grupos de teatro independiente y, en el mismo año, se funda el ASTI, la Asociación Santafesina de Teatros Independientes. Cabe destacar que durante el año 1957 nace el Teatro de los 2, grupo que también presenta una relevancia en la conformación del teatro independiente en Santa Fe.

Entre finales de los años '60 y comienzos de los '70, se constituye una época de recambio y de formación intensiva que atañen a las nuevas generaciones. Se asienta, asimismo, una etapa de introspección y de escasa inserción pública.

En este contexto, la intención general de los grupos dedicados a la indagación teatral consistió en la experimentación y búsqueda de nuevas formas de expresión escénica, cuyo resultado más relevante es el logro de una "independencia" dramática.

De esta manera, en la década de los años '70, Jorge Ricci y Ricardo Gandini fundan el Teatro Llanura, grupo que propone una nueva concepción en lo referido a la actividad teatral. Cabe destacar que, en el año 1988, estrenan "El Clásico Binomio" con el auspicio de la Universidad Nacional del Litoral, y, además, dicha obra representó a la Provincia de Santa Fe en la Fiesta Nacional del Teatro Cervantes de Buenos Aires. Un año más tarde, en 1989, este espectáculo realizará una gira durante todo el mes de octubre por diversos países de Latinoamérica con el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Cultos de la República Argentina.

En síntesis y retomando lo anteriormente expuesto, en esta "narrativa", en continua construcción, podemos identificar las características de la consolidación del movimiento independiente en Santa Fe y a partir de aquí la observar la construcción de un discurso propio.

Los investigadores y creadores de ayer y de hoy, generadores de una nueva

búsqueda estética, han construido una proyección de la realidad rica, compleja y conflictiva enmarcada en un contexto político e ideológico, el cual ha sido transformado por los diferentes procesos económicos y por la ausencia de políticas culturales sostenidas y coherentes por parte de los organismos oficiales.

4. GROTESCO, UNA DE CAL Y UNA DE ARENA: LA RISA Y EL LLANTO. "EL CLÁSICO BINOMIO"

En una entrevista realizada a Jorge Ricci por el diario Página 12, expresaba lo siguiente:

"No me parece que en otras partes del país debe fotocopiar el teatro de Buenos Aires. En la época del primer teatro independiente, un director de provincia volvía a su lugar con un texto bajo el brazo y la puesta en la cabeza, en base a lo que había visto. También había actores que interpretaban como las grandes actrices de la Capital. Creo que hay que alentar a que cada región encuentre un espíritu propio. Algunos harán textos de otros buscando encontrarles un color particular y otros elegirán contar historias a partir de lo que los rodea" (...) (Hopkins, Cecilia, Suplemento Cultura, Página 12, Diciembre de 2006).

En su ensayo "Hacia un teatro Salvaje" nuestro autor manifiesta ese aliento por el "encuentro de un espíritu propio", "un lenguaje que nos pertenezca y le pertenezca a la gente que nos va a ver". Entiende que este teatro salvaje es sinónimo de teatro del interior, en la medida en que dicha denominación es sinónimo de "lenguaje propio".

Es decir, teatro salvaje no representaría lo que se conoce como "regionalismo" sino, en palabras de Ricci, como "localismo"; esto es, lo que aparece en la obra sin ser evocado.

Entonces, teatro salvaje es aquel que se olvida de las pausas, de las leyes y las reglas, que conoce a otros para internarse en su experiencia despreocupante hasta esbozar su rostro.

En relación con la construcción de un discurso teatral propio enmarcado

en las macro-narrativas teatrales, la relectura del pasado se presenta de una manera particular:

“...En cuanto a la negación por lo nacional, ésta era una constante en ellos² y salvo sus propios autores, todo lo demás era extranjero. A tal punto que todo lo que venía de afuera, sea malo o bueno, adecuado o no, era bien recibido. Y no comprendieron que en las expresiones “bastardas” del país (gauchesco, radioteatro, sainete o grotesco) había un lenguaje teatral poco explotado; porque esos géneros populares tenían una profunda relación con los mitos callejeros que los aproximaba a nuestra idiosincrasia. Y así fue que, aquellos primeros independientes perdieron la magnífica oportunidad de reinventar una dramaturgia nacional a partir de lo hecho en el pasado y de lo que la calle reflejaba como un espejo...” (Ricci, 1986: 7)

La búsqueda del lenguaje propio, del lo local, revisando y releendo el pasado teatral argentino para construir desde allí un “espíritu propio”.

Al respecto, sostenemos al igual que Steimberg que el presente de este arte –el teatro– en cada representación resignifica constantemente su pasado, entonces es necesario:

“(prestar) atención al carácter histórico y político de toda lectura, que trabaja un fragmento textual del pasado desde los intereses y las representaciones de un narrar enraizado en el presente.” (Steimberg, 1993: 90).

Respecto de “El clásico binomio” ambos autores señalan:

“Es algo así como un reconocimiento al volver a nuestras raíces, a nuestros antepasados. (...) esta pareja durante 20 años preparan el espectáculo, alojándose y presentándose en hoteles y pensiones de mala muerte, al punto tal que se autoexilian familiarmente. En síntesis, no llegan a ninguna parte, pero ellos continúan manteniendo su ilusión; es una obra que habla del exilio existencial y además es un poco así como una paradoja...” (Carlos Martínez Sánchez Nuevo Diario 19 de julio de 2001. Nicaragua.)

² El autor se refiere aquí a los grupos iniciales que conformaban el movimiento del teatro independiente.

Para los autores esta obra utiliza el lenguaje argentino del grotesco, se mueve entre la risa y el llanto, pasando de un estado a otro en un vaivén donde se muestran las dos caras del teatro:

“(Chiche y chiquito, valija en mano, miran la pieza mientras dialogan)

(...)

Chiquito: *¿Cómo te fue?*

Chiche: *¿Dónde?*

Chiquito: *En tu casa.*

Chiche: *Mi familia se había mudado. De los vecinos el único que me reconoció fue el ferretero.*

Chiquito: *¿Qué te dijo?*

Chiche: *Qué grande estás Chiche... ¿Ya volviste de Alemania?*

Chiquito: *¿Y vos qué le dijiste?*

Chiche: *¡Ya lo ve!*

Chiquito: *¿Y?*

Chiche: *Después me dijo que había hecho rápido, que Alemania no está a la vuelta de la esquina y ahí nomás se puso a hablarme de cuando él había vivido en Alemania... que los nazis, que la arquitectura, que los judíos, que si me había fijado cómo resaltan los pezones en esas tetas blancas..Hasta que se puso a gritar como un degenerado: “Heil, Hitler..Y tuvieron que venir sus hijos y llevarlo adentro...”No me agarren que le van a arruinar las tetas al Führer”, aullaba el pobre Schneider en la trastienda...El mayor me explicó que nunca se había repuesto de que el ruso Abramovich le abriera una ferretería en la otra cuadra.*

Chiquito: *¡Que lo tiró!*

(Pausa)

Chiche: *Mi mujer falleció....*

Chiquito: *¡Epa!... Te acompañe el sentimiento... ¿Cuándo?*

Chiche: *Hace cinco años.... Cáncer de la matriz, pobrecita...Debe haber sido por la nostalgia...Vos sabés que eso se extraña.*

Chiquito: *¿Y cómo no te avisaron?*

Chiche: *El hijo de Schneider dice que mis hijos no sabían cómo ubicarme. Sacaron notas en los diarios y todo...”. (Ricci Bruza: 40).*

De esta manera se conforma una especie de poética que recupera cierta construcción grotesca puesto que se entremezclan el humor con lo dramático, instalando especialmente sucesos que se encuentran relacionados con nuestro paisaje local:

“...Hay entonces un montón de componentes geográficos, históricos, culturales que se meten inconscientemente en el trabajo de nuestra escritura y dan como resultado ese aspecto genuino, que puede diferenciarnos. Cuando nosotros hablamos de los actores de provincia o cuando hablamos de los personajes de nuestra región –los tangueros de El clásico binomio el maratonista ciego o el historiador en El cruce– estamos hablando de personajes que a la vez son universales y que inmediatamente la gente hace su traducción...” (Schneider, R. Entrevista a Jorge Ricci, Teatro del Pueblo SOMI).

Tal es el caso de los personajes Chiche y Chiquito. Como referimos anteriormente estos personajes confeccionan durante 20 años un espectáculo que nunca se realiza; en todo ese tiempo viven en diferentes hoteles y pensiones de nuestra ciudad y hacen alusión a esos espacios geográficos referidos en la cita anterior:

“(Chiche lee el diario en la mesa y Chiquito toca “yuyo verde” en el saxo)

Chiquito: *Chiche... ¿San Jerónimo va para el sur o para el norte?*

Chiche: *Va para el norte. Ahora va a ir para abajo.*

Chiquito: *¿Y si vamos hasta San Jerónimo?*

Chiche: *¿Para?*

Chiquito: *¡Qué se yo! Hace mucho que no la veo. Pasó tanto tiempo que en una de esas la hicieron peatonal.*

Chiche: *No creo.*

Chiquito: *Chiche... ¡Rajemos de acá! ¡Estoy podrido de Don Bosco! ¡Quiero ver como está San Jerónimo!*

Chiche: *Petición denegada, no ha lugar.”* (Ricci, Bruza: 37)

Como se expresaba anteriormente el grotesco representa una categoría de la percepción, de la concepción del mundo y su configuración, en donde

irrealidad y realidad conforman un mundo titubante que nos enfrenta a la vez a la risa y al llanto.

Estos dos personajes unidos por el ansia de conseguir ese éxito tan esperado, encuentran y se enfrentan a la realidad, a aquello que parecía razonable pero que ahora, es indiscutidamente, sin sentido:

“Chiquito: Los que estamos agotados somos nosotros, Chiche. Hace 20 años que recorremos barrios y pensiones y todavía no sacamos nada en limpio.

Chiche: A lo mejor hacen falta 20 años más ¿Cómo vos me lo dijiste mil veces!

Chiquito: ¿Para qué? Ni siquiera sabemos lo que queremos ¿Y si no sabemos lo que buscamos cómo vamos a alcanzarlo?

Chiche: No te pongás existencialista ¿Querés?

Chiquito: Hablo en serio, Chiche. Nos movemos por intuiciones. Cuando empezamos a recorrer las pensiones teníamos la imagen de la mina ideal; nunca apareció. Presentábamos un tango que iba a ser época; jamás escribimos más de dos líneas. Creíamos que el éxito nos iba a cambiar la vida para siempre; ahora ni siquiera sabemos qué es el éxito”. (Ricci, Bruza: 37).

Imposibilidad absoluta de posicionarse en la risa o en el llanto: las dos al mismo tiempo, subversión de las categorías de la naturaleza, el concepto de personalidad, el orden histórico, para fundirse todas ellas en formas, maneras que se relacionan.

En función de lo expresado José María Monner Sans enuncia en relación con el grotesco: “bajo la comedia, palpita la tragedia del ser”. Como observábamos anteriormente, por ejemplo en la obra de Armando Discéplio, Mateo (1928), las situaciones presentan las ambivalencias del que vive y, a la vez, se ve vivir desde lo más profundo de una intimidad muy castigada y, por ello, se encuentra recogida, acorralada en sí misma:

“Chiquito: (...) (Súbitamente alumbrado). ¿A no ser que nada de eso exista? (A Chiche) Decime...las minas, el tango, el éxito.. ¿No existe nada, no?

Chiche: No.

Chiquito: ¿Cómo? ¿Vos lo sabías?

Chiche: *Sí.*

Chiquito: *¿Y por qué nunca lo dijiste?*

Chiche: *¿Para qué? Son justificaciones*

Chiquito: *¿Cómo justificaciones? Uno debe conocer la realidad de las cosas para poder vivir.*

Chiche: *No. Uno debe darle a las cosas un poco de realidad para aguantar la vida.*

(Chiquito lo mira pensativo y de a poco se pone a llorar en silencio)

Chiche: (Abrazándolo) *¡No te pongás mal! Mañana mismo nos vamos a María Selva”.*

(Ricci, Bruza: 38)

Fusión de la máscara y el rostro del personaje que es capaz de hacer reír y llorar al mismo tiempo; el grotesco aparece cuando el individuo fractura la unidad de carácter y queda en evidencia el dualismo de vivir y verse vivir.

La construcción del personaje como antihéroe en esta obra, al igual que lo evidenciado en las producciones discepolianas, plantea la posibilidad de observarlo semejante a una marioneta conducido por los vericuetos del azar. Un poco muñecos, un poco hombres, librados al encuentro de lo esperado, de lo ansiado, sumergidos en un autoexilio, expresan la problemática del ser:

“Chiquito: *Mirá Chiche...nosotros tenemos que escribir un tango, pero tenemos la obligación de vivir dentro de un tango.*

Chiche: (sentido) *Bueno ¿Y qué esperás? ¡Ponete a tocar, entonces!”*

(Ricci, Bruza: 31).

La melancolía del tango y del criollo conjuntamente con la desilusión de no haber cumplido con lo prometido, con lo buscado y la soledad provocada por las imposibilidades de la comunicación hacen del grotesco una característica propia de la Argentina.

Dicen que Griselda Gambaro escribió: *“El grotesco es una condición del carácter argentino y por lo tanto sigue proporcionando materia”.* Característica propia de la condición argentina, la risa y el llanto, crisol de culturas, la vida como el tango:

“(En un extremo de la escena, Chiquito arpegia su guitarra en la clásica posición y en el otro, Chiche está pronto a recitar. El recitado irá montado a la canción)

Chiche: *Santa Fe, década del 40. Anochece sobre la ciudad cruzada por tranvías; el policía de tránsito abandona la garita; el canillita pregona “El Litoral” y los bares se iluminan a orillas del Mercado central*

Chiquito: *“Como una escuela de todas las cosas...y una esperanza de amor”*

Chiche: *Santa fe, década del 30, del 40 o del 50. Los tranvías corren como cajas luminosas y en la noche de San Quintín, el palo mayor del Circo busca caer mientras el puerto se incendia.*

Chiquito: *“Hoy vas a entrar en mi pasado...mirá lo que quedó”*

Chiche: *Santa Fe, década del 20, del 30, del 40, del 50 o del 60. Cambian los tiempos, las modas y hasta la gente...pero la lluvia queda y el dolor no se va. Santa Fe o cualquier ciudad, década del 70 o cualquier década. Se acabaron los temas... ¡No hay que cantar!*

Chiquito: *“¡Estás desorientau y no sabés qué trole hay que tomar!”*

Chiche: *¡Se acabaron los temas...no hay que cantar!*

Chiquito: *“Por eso en tu total fracaso de vivir, ni el tiro del final te va a salir!”*

(Chiche rompe su postura de espectáculo y lo increpa)

Chiche: *¡Vos estás loco! ¡Te cantaste el 40! Entraste con Discépolo, te hiciste Expósito, después terciaste con Cadíacamo, de ahí volviste a Enrique Santos, saltaste a Manzi y cerraste con Cátulo ¿No te ibas a mandas un repertorio local?”* (Ricci, Bruza:15).

Historias, significaciones, relatos, canciones, teatro nacional, “vivir dentro de un tango”: sí, el grotesco funciona como metáfora de nuestra suerte.

La incorporación del tango en esta obra funciona para el espectador como un punto de partida atractivo; se cree inicialmente que, la temática de la misma rondará en la interpretación o el baile de muchos tangos; sin embargo, terminan descubriendo que es una excusa para narrar la historia de este dúo tan particular que busca esa anhelada trascendencia:

“Chiquito: *Mirá... cuando entraba en estado de gracias, me paraba en el corazón de la calle, me distanciaba hasta desconocerla, y me preguntaba: ¿Cómo es la calle? Y la respuesta venía sola: “Como una escuela de todas esas cosas”....Y se iba haciendo de*

noche en esta pesquisa de imágenes tangueras, hasta que yo no podía contenerme y le gritaba a la negrura: ¿A qué se parece la noche? Y el eco me contestaba: "parece un pozo de sombras la noche"....Y en esas horas silenciosas sentí pánico, rocé la locura y con letras de fuego se grabó ante mis ojos: ¿Dónde estás? ¿Dónde vas?.... "Estás desorientado y no sabés qué trole hay que tomar para seguir".

Chiche: *¡Lindo lo tuyo! ¡Lástima que tardó!*

Chiquito: *Para mañana tengo un tango...te anticipo el final "el alma está en orsay, che bandoneón"¿No te dan ganas de llorar?*

Chiche: *Y...la verdad que sí."* (Ricci, Bruza: 16).

El espacio escénico se construye sobre la base de determinados signos que refuerzan y remarcan el fracaso (o el pseudo fracaso) de los protagonistas; las didascalias evidenciadas presentan a los dos personajes, con una breve descripción del vestuario, sin más indicaciones que las posiciones que ellos ocupan en el escenario.

Tanto los personajes construidos en esta obra como la recepción constituyen ahora un país de derrotas, que mira desorientado lo poco que se pudo reconstruir del pasado prometedor.

El tiempo transcurrido representa un factor diferencial, puesto que aquellos personajes de los primeros años del siglo XX, vivían sumergidos en la esperanza de vivir mejor, de encontrar un mundo nuevo. Ahora, y en función de lo evidenciado en la obra, la realidad es otra, otra la recepción, otra la esperanza, otra la desilusión.

"El clásico binomio" resignifica y relee aquellos procedimientos, temáticas y representaciones no recuperadas inicialmente dentro del Teatro Independiente; sostiene, en su discurrir, que la construcción del propio discurso debe ser reconstruida a partir de las problemáticas evidenciadas en los discursos teatrales, para a partir de allí, confeccionar un lenguaje propio.

5. PUNTOS DE PARTIDA, PROYECCIONES, ALGUNAS APRECIACIONES

En su texto *Momentos del Teatro Argentino* Jorge Ricci expresa:

“Si me nombran la palabra “grotesco” se me hace una imagen: un actor treintañero llamado Arata que está caracterizado como un músico cincuentón llamado Stéfano. Rostro cortado a cuchillo, ropaje enjuto, postura chaplinesca, voz cavernosa, que puedo aflautarse para soltar un discurso cocoliche y una dicción cavernosa de la que salen hebras dolorosas para entremezclarse con hebras reideras. Mira fijo el cabrón, bajo un bombín mugroso y parece decir con la mirada: “Sí, puro grotesco.” (Ricci 2007: 229)

Al analizar el fenómeno teatral que acompaña el proceso inmigratorio, se observa la construcción de una imagen espejada que refleja las costumbres a lo largo de la formación de una nueva identidad nacional. Los grotescos criollos de Armando Discépolo indagaron sobre las frustraciones y los fracasos que atormentaban a los individuos que constituían el período inmigratorio de la Argentina.

“Inglaterra y el teatro inglés tienen a Shakespeare, Italia a Pirandello, Francia a Molière, España a Valle-Inclán. Nosotros tenemos a Discépolo y podemos decir con idéntico orgullo que Discépolo es nuestra medida de dramaturgo, es nuestro dramaturgo “necesario” ha expresado al respecto Griselda Gambaro. Desde sus obras, desde sus producciones nos habla de lo que nos es propio, conocido por cada uno de nosotros y, además, de lo que somos en nuestra particularidad geográfica, histórica y social.

Entonces, desde el discurso teatral se evidenciaron las problemáticas sociales tales como el egoísmo, la miseria, el dolor, la desconfianza y la traición.

La sobrevivencia en un mundo distanciado da cuenta de un constante cambio que (nos) permite (re) leer nuestro pasado nacional.

Por tanto, el teatro representa un instrumento virtuoso para consolidar la formación cultural de una determinada época:

“Cuando digo “grotesco” pienso en Arata y en cualquier “partenaire”, los que se ven encerrados en la escena memorable de Stéfano y Pastore; dos personajes patéticos que se rozan con pudor entre partituras ajadas y trombones oxidados para decirse por ejemplo: “maestro he llegado en mal momento. No, Pastore...nunca has entrado tan a tiempo”. (Ricci 2007: 229).

Cada momento histórico tiene su tema recurrente, expresa Ricci, y, como en las demás producciones artísticas, esto se evidencia en el discurso teatral. De aquí que se cuestione por qué dicho discurso se encuentra tan preocupado por construir esa introspección:

“Lo cierto es que cuando uno habla demasiado sobre sí mismo es porque se ha perdido y necesita reencontrarse.

Y el teatro anda en eso.

Porque en los últimos tiempos se intentó demasiado: todos los lenguajes, todas las teorías, todos los géneros, todos los temas; por eso, tal vez ahora haya que retomar lo transitado”. (Ricci: 9).

Por tanto, el grotesco es exacerbación de los datos significativos de la realidad hasta llegar a la exasperación. Constituye un modo indiscutidamente argentino que evidencia las proposiciones ideológicas, un tono tragicómico que se inicia con la risa y termina en una revelación dramática; “El clásico binomio” permite de esta manera, recuperar estas premisas y desocultar aquellos temas propios de nuestra realidad:

“Es decir no sé qué es grotesco, pero está en nosotros, somos hijos del grotesco. Y el grotesco es parte de este país tan raro. Grotesco es el tango, el tiro de Alem, el guiño de Perón, el cianuro de Lugones, el silencio de Irigoyen, los cascotazos a Sarmiento. Grotesco es un gesto argentino, una metáfora de nuestra suerte” (Ricci, 2007: 230).

La historia del teatro argentino está signada por estas características; los años treinta, luego la generación del 60' que recupera estas problemáticas, ahora, sí pensando en un país y un público diferente.

La construcción de nuestra identidad está relacionada con lo enunciado anteriormente; podemos afirmar, al igual que Jorge Ricci, lo siguiente: 'somos un país grotesco':

"...No. Pienso en todo. En un país grotesco. Pienso en la impronta de Olmedo, en los escritos de Macedonio, en los pastiches de Bartís, en los bandoneones de Troilo, en los cronopios de Cortázar, en la poética tarada de Kartún, en el canto epiléptico del Polaco, en la ebullición dramática de Durán heredada por Ure, en los "cross" artlianos y en los chistes borgianos..." (Ricci, 2007: 229)

Para la Argentina, el grotesco funciona como "un traje a medida", en palabras de Ricci; las dos caras de una única moneda que va de mano en mano desde hace mucho tiempo.

Constituye algo así como nuestra más representativa característica:

"...un género bifronte para un país ecléctico. Pero no todo acaba en la risa y el llanto, lo que importa del género es su carácter desacralizador. Y lo que desacraliza, transforma. Se hace grotesco." (Ricci, 2007: 231).

En síntesis, reconocemos que nuestro trabajo no evidencia conclusiones finales, sino que, por el contrario, intenta iniciar una investigación; ésta nos proporcionará la posibilidad (y es el deseo más ferviente) de dilucidar algunas respuestas a las preguntas que inicialmente nos condujeron a la realización de este trabajo.

Pocas conclusiones, muchas preguntas, sí, para continuar pensando sobre el siguiente interrogante: "¿Quién comprende lo agrí dulce del grotesco y el amargo placer de ser argentino?"

BIBLIOGRAFÍA

- Antología (2002).** *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*. Editorial Colihue, Buenos Aires.
- Arlt, R. (2007).** *Saverio, el cruel. La isla desierta*. Editorial Losada, Buenos Aires.
- Caudana, C. (2002).** "La semiosis didáctica. Constituciones, formatos y soportes", en *Texturas. Estudios Interdisciplinarios sobre el Discurso, Año 2, Nro 2*, ediciones de la UNL, Santa Fe.
- Caudana, C. (2004).** "Travesías del sentido: indagaciones narrativas", en *De signos y sentidos / Cuadernos de Semiótica*, Nro 1, Ediciones de la UNL, Santa Fe.
- Caudana, C. (2006).** "Las narrativas como objeto / itinerarios del proyecto, en *De signos y sentidos, Cuadernos del proyecto, Nro 4*, Ediciones de la UNL, Santa Fe.
- De Toro, F. (1987).** *Semiótica del teatro*, Galerna, Buenos Aires.
- Gorlier, J. C. (2002).** *Comunidades Narrativas. El impacto de la praxis feminista sobre la teoría socia.* Colección Universitaria La Plata, Buenos Aires.
- Hopkins, C. (2006).** Entrevista a Jorge Ricci, "En búsqueda de una escena Federal", Suplemento Cultura, *Página 12*. Diciembre de 2006.
- Kowzan, T. (1968).** El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo, en Bobes Naves, M. del C. *Teoría del teatro*, Arco Libros, Madrid.
- Ubersfeld, A. (1978).** *Semiótica del teatro*, Madrid, Cátedra.
- Pavis, P. (1980).** *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona.
- Ricci, J. (2007).** "Momentos del Teatro Argentino" en Pelletieri, O. (2007) (Ed) *Huellas escénicas*, Editorial Galerna, Buenos Aires.
- Ricci, J. (1986).** *Hacia un Teatro Salvaje*, Cuadernos de Extensión Universitaria, Serie Ensayo, Ediciones de la UNL, Santa Fe.
- Ricci, J. (1998).** *Trastienda*, Ediciones de la UNL, Santa Fe.
- Ricci, J. y Bruza, R. (1988).** *El clásico Binomio y El Partener de Mauricio Kartun*, Serie Teatro Argentino, Ediciones de la UNL, Santa Fe.
- Sarlo, B. y Altamirano, (1983).** *Literatura y sociedad*, Edicial, Buenos Aires.
- Schneider, R.** Entrevista a Jorge Ricci "Hacer teatro es un Milagro" en Teatro del Pueblo SOMI.

Serrano, R. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*, Editorial Atuel, Buenos Aires.

Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Colección del círculo, Editorial Atuel, Buenos Aires.

Viñas, D. (1997). *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*, Editorial El Corregidor, Buenos Aires.