

De ayer a hoy

Influencias clásicas en la literatura

**Aurora López, Andrés Pociña,
Maria de Fátima Silva (coords.)**

LA TRAGEDIA DE LA INMIGRACIÓN: LA POÉTICA TRÁGICA COMO INTERTEXTO PARA LA FORMACIÓN DEL GROTESCO CRIOLLO

PABLO MORO RODRÍGUEZ

Univ. Nal. del Centro de la Provincia de Buenos Aires

El Grotresco Criollo es reconocido como uno de los géneros teatrales más representativos de la tradición argentina. Diferentes estudios apuntan a la formación del grotresco a partir de la evolución del sainete, evolución temática, espacial y de puesta en escena que se produce en la década del '20. Armando Discépolo es el máximo representante del género con sus obras: *Mateo*, *El organito*, *Stéfano*, *Relojero* y *Cremona*. En ese pasaje del sainete al grotresco la poética trágica interviene a manera de superposición con los temas y personajes del sainete de manera que se convierte en un principio rector para la formación del grotresco. Así pues, pretendemos hacer un repaso por los distintos grotrescos de Armando Discépolo para comprobar cómo son utilizados los procedimientos de la tragedia a modo de elementos constructivos del género teatral analizado. Discépolo se servirá de esos procedimientos para mostrarnos un héroe trágico que fracasa en su deseo de “hacer la América”, el género trágico se convierte en el medio de expresar “la tragedia de la inmigración”.

Desde la denominación “grotteschi” para los dibujos encontrados en la Domus Aurea de Nerón el término grotresco ha venido a designar a las formas artísticas en las que predomina lo deforme, el distanciamiento y sinsentido de lo real, la mezcla de lo lógico y lo ilógico, etc. En general una inversión de la lógica del realismo que ha dado grandes obras en las artes plásticas, en la novela o en el teatro. Grotresco fue la denominación utilizada por Pirandello para sus piezas en las que se producía una inversión de la comedia burguesa. De modo similar, el esperpento valleinclanesco o el humor de Arniches funcionan como la expresión contraria al realismo burgués imperante en las tablas de su época; y similar actitud encontramos en el “grotresco criollo”, género teatral netamente argentino que, después de años de postración, vino a reivindicarse como la expresión teatral nacional paradigmática. “Grotresco en dos actos” fue el subtítulo de *Mateo*, de Armando Discépolo (1923) y, a pesar de que Osvaldo Pellettieri considera que *Mustafá* (1912) ya pertenece a la poética del grotresco discépoliano (1987:345), podemos decir que con esa obra se inicia al género.

No nos queremos detener a relatar las relaciones, semejanzas y diferencias, con el grotresco pirandelliano, labor que fuera extensamente tratada por Ordaz (1987:3-8). Simplemente observemos cómo en el caso argentino la inversión de un género popular, como es el sainete, va a ser el elemento estructural en la conformación de un nuevo paradigma dramático. Eso es lo que asemeja

(en cuanto inversión) y lo que lo diferencia (en cuanto se refiere a un género diferente) del grotesco de Pirandello. Discépolo, con la presentación de *Mateo*, sabía que su obra precisaba de una acotación que advirtiera de la diferencia de género que se estaba produciendo en el escenario, puesto que ese texto se alejaba del horizonte de expectativas del público del momento.

Fue Viñas el que, en los años sesenta, llamó la atención sobre este género, que no había gozado de gran éxito entre el público (quizás por ese alejamiento de los cánones impuestos). A partir de su estudio *Grotesco, inmigración y fracaso* (1973) la crítica ha sido unánime en analizar el grotesco criollo como una deformación del sainete criollo. Estamos ante la inversión de un género.

Es en este punto en el que nos queremos centrar. Prácticamente, en toda la bibliografía sobre el tema encontramos una descripción del género en el que se lo asocia con lo trágico. Sin embargo, la utilización de “trágico” parece referirse a algo genérico, a la expresión cotidiana que asociaría el término con la desgracia. Nuestro interés parte en el planteamiento de si no podemos tomar el término “trágico” en un sentido más estricto y afirmar que la inversión del sainete en grotesco se produce en la medida en que la poética trágica se utiliza de forma intertextual para la composición del texto. Es decir, que lo grotesco nace de la asunción del elemento trágico dentro del universo del sainete criollo. Puede parecer un dato menor pero su dimensión se amplía si tenemos en cuenta que estamos hablando de textos dramáticos que han de convertirse en espacio escénico (Ubersfeld, 1996:65) o, más comúnmente, son textos que han de llegar a una puesta en escena. Para la dramaturgia -y uso este término en el sentido que utiliza Pavis en su *Diccionario del teatro*: “extraer los significados complejos del texto eligiendo una interpretación particular” (Pavis, 1998: 148)- la presencia de la poética trágica es un dato no menor que modifica la manera de plantear el trabajo de dirección escénica. Para Discépolo, lo grotesco no consistía solamente en agregar comicidad a una acción trágica, o elaborar elementos dramáticos en medio de una situación cómica, sino que lo grotesco era una actitud, una visión del mundo, por tanto, una estética globalizadora que se da no solamente en el texto, sino que se encuentra, sobre todo, en el trabajo de puesta en escena: en el gesto, en la palabra, en el ritmo... En conclusión, aceptar y asumir lo trágico en un grotesco criollo implica un serie de consecuencias en el plano de lo actoral o de lo escenográfico que rige el trabajo estético del director de escena.

Volvamos, por tanto, a la pregunta planteada y veamos si, cuando hablamos de “lo trágico” nos referimos solamente al término común o a la poética de la tragedia. A grandes rasgos, a partir de la descripción, luego asumida como normativa, de la tragedia por parte de Aristóteles en su *Poética*, los elementos que conforman el universo trágico básico son la metáfora (o cambio de fortuna) y la anagnórisis (o reconocimiento) (Aristóteles, 1982:118). Para llegar a ese

punto el héroe ha vivido en el error (hamartía) y ha insistido en su accionar equivocado (hybris), de manera que de forma irónica y desmesurada (contra la sofrosine deseable) termina siendo víctima de la situación que él mismo ha creado. El reconocimiento del error en un momento en el que ya no habrá posibilidad de solución cargará de patetismo la situación final y la imagen de su caída.

Si tomamos como base este esquema argumental básico, como elemento archipoético (Dubatti, 2002) que atraviesa el tiempo y las poéticas particulares, podemos observar que realmente, en el grotesco discepoliano hay un intertexto trágico.

Veamos los casos de *Mateo* (1923), *El organito* (1925), escrita con colaboración con su hermano Enrique Santos y *Stéfano* (1928), considerada por la crítica como la obra paradigmática y en la que mejor se muestran los procedimientos del grotesco criollo.

Además del tema propio del género, el fracaso de los inmigrantes en la Argentina de los años 20, en las tres obras encontramos rasgos temáticos similares en la medida en que las tres plantean el conflicto héroe-familia, los protagonistas se dirigen hacia un destino funesto del cual no pueden escapar empujados por un determinismo que no tiene origen divino, sino social y, sobre todo, económico. El héroe es un hombre común, un inmigrante que llegó al país con la idea de “hacer l’América”, pero que se encuentra al límite de sus posibilidades económicas.

Mateo, adentrándonos propiamente en el esquema narrativo de la tragedia, plantea la caída del héroe, Miguel, que no acepta el progreso, representado en el automóvil. Su insistencia (hybris) en no querer abandonar el coche para adaptarse a los nuevos tiempos es la que lleva a la familia a la pobreza. En su desesperación participará de un robo, pero la vejez de su caballo hará que tenga un accidente y la policía encuentre el coche, por lo que Miguel será atrapado (metabolé). La aparición de su hijo Carlos vestido de chofer –Deus ex machina que salvará a la familia- le hará comprender su error (anagnórisis) pero ya es tarde para volver atrás y pagará con la cárcel su decisión. Miguel es apresado en medio de su angustia (patetismo). Irónicamente, a lo largo del texto, Miguel ha ido anunciando su propio destino, a modo de coro:

MIGUEL- ¿Yo chofer? Antes de hacerme chofer –que son los que me han quitado el pane de la boca- ¡me hago ladrón! ¿Yo voy a morir col látigo a la mano como murió mi abuelo!... (Discépolo, 1987:318)

En *El organito* el anti-héroe, Saverio, en su desmesurada avaricia (hybris) es capaz de dejar a sus hijos en la miseria y el hambre, abandona a su cuñado, que lo acompañó durante veinte años y se asocia con un hombre-orquesta al que está dispuesto a entregarle a su propia hija con tal de no perder la sociedad

que le reporta grandes beneficios económicos que no reparte con su familia. Es un Harpagón contemporáneo, que vive de la limosna pero que mantiene su poder aplastando a los que lo rodean. El encuentro con su hijo mayor, Nicolás, será el momento del cambio de fortuna y del reconocimiento de su desmesura. Sus hijos terminarán delinquiendo y su hija camino del burdel. En la cima del patetismo Anyulina, su mujer, le dará un bofetón tras el cual Saverio llama a los hijos que se marcharon. No hay solución posible, todo su mundo está condenado a desmoronarse.

El Organito y *Stéfano* son considerados por Pellettieri las dos obras del grotesco canónico (2002:466). Esta última es, para gran parte de la crítica, la obra cumbre del género y en la que mejor se perfilan los procedimientos del grotesco, por tanto, la que de manera más eficaz ha asumido la poética trágica en el intertexto con el sainete. En *Stéfano*, a diferencia de las otras dos, encontramos una referencia al error inicial (*hamartia*), provocado por una educación malsana que fomenta el exitismo y la falta de autocrítica.

ALFONSO.- Todo para él. Todo para él. Así quisiste a Stéfano, el hijo entelegente, así lo criaste, e ve a lo que hamo yegado.

M. ROSA.- No remueva, Alfonso, no remueva. (Discépolo 1969, 52)

El orgullo provocado por este error le conduce –a modo de *hybris*– hacia un autoengaño plagado de ironía, puesto que en la medida en que el héroe más quiere huir de la situación más se adentra en ella a causa de su ceguera para detectar el engaño. El coro (Radamés) advierte y anuncia sistemáticamente su final fatídico, pero no es escuchado. El reconocimiento de su falta se hará de manera progresiva a partir del descubrimiento de su despido de la orquesta y de los motivos por los que ha sido despedido: desafina (hace la cabra). Este descubrimiento arrastrará al personaje a una caída envuelta de patetismo hasta la muerte. La fábula expuesta por Discépolo, como vemos, responde a una clásica estructura de tragedia

Sin embargo, no queremos cerrar estas páginas sin hacernos un planteamiento más en cuanto al universo trágico en el grotesco discepoliano. Consideramos que el planteamiento sobre la tragicidad va más allá de su estructura: ¿qué tiene de trágico?, ¿qué empuja a los anti-héroes hacia la destrucción?, ¿sigue siendo catártico su devenir?, es decir –y siguiendo a Albin Lesky– ¿el texto discepoliano es trágico en cuanto a la situación o plantea un conflicto absolutamente trágico?

Pellettieri afirma que *Mateo* es un “texto indeciso entre el *sistema viejo* (el sainete) y el *sistema nuevo* (el grotesco)” (Pellettieri, 1987:44) y es en este texto donde encontramos mayor presencia de elementos sainetescos, sobre todo, en su intento por acomodar un “final feliz” propio del género popular. Miguel cae preso, pero Carlos salvará a la familia con su nuevo trabajo de chofer.

En *El organito*, al contrario, no hay posibilidad de reconciliación. Los hijos se han marchado, han caído en la delincuencia y Severino no va a poder mantener la sociedad con Felipe.

Stéfano, por su parte, plantea una doble posibilidad, como apunta Ma Teresa Sanchueza-Carvajal (Sanchueza-Carvajal, 2004: 342): un posible final feliz, en el que Esteban, como continuación de su padre, consigue salvarse de un destino similar, aprendiendo la lección:

STÉFANO.- (...) Todo es luminoso para usted en esta noche oscura en que sólo veo su pensamiento. (*Por el padre*) Un campesino ñorante que pegado a la tierra no ve ni siente; (*Por él mismo.*) Un iluso que ve e siente, pero que no tiene alas todavía; (*Por Esteban.*) Un poeta que ve, siente e vola ¿eh? (*Está muy cansado.*) Todo se encamina a un fin venturoso, ¿no? Todo está calculado en el universo mundo para que usted cante su canto, ¿no? Lo he comprendido. (...)
(Discépolo 1969, 84)

O bien, un final en el que se plantea la repetición de la tragedia por parte de Esteban. Esta segunda posibilidad reforzaría la idea del conflicto absolutamente trágico, al igual que en *El organito*, en el que no hay posibilidad de escapatoria y –según el planteamiento de Lesky (Lesky 2001, 74)- impediría la conciliación final al modo de algunas tragedias griegas, pongamos por ejemplo el final de la trilogía *La Orestíada*, de Esquilo.

Por tanto, la diferencia entre *Mateo*, obra que inicia el género, pero todavía muy pegada al sainete y *El organito* y *Stéfano*, obras del grotesco canónico, radica, entre otros aspectos, en la asunción de un universo absolutamente trágico, sin reconciliación posible, que trasciende del texto y apunta directrices para su puesta en escena.

Un último aspecto al que queremos prestar atención es a la visión de la familia que se desprende de estas dos últimas obras y que nos acerca hacia una estructura familiar típicamente mediterránea en la que los personajes femeninos, desde su posición aparentemente pasiva, empujan las decisiones de los hombres hacia el error. En *El organito*, Anyulina será la que empuje a sus hijos a abandonar el hogar, la que anime a su hija a buscarse la vida, aunque se desprenda del texto que va a ser en el mundo de la prostitución.

En *Stéfano*, más compleja en su estructura de personajes, los masculinos y femeninos actúan de manera similar. Los hombres: Don Alfonso, Stéfano y Esteban (Radamés lo dejamos de lado por su carácter de personaje coro, de materialización de la conciencia colectiva) caminan hacia la autodestrucción. Sus decisiones van encaminadas al fracaso. Don Alfonso decide vender todas sus posesiones para seguir la quimera del hijo. Stéfano desprecia todo su talento en la inacción y la falta de convicción. Esteban (si asumimos la lectura de la no reconciliación) va a seguir los pasos del padre. Los personajes femeninos,

por otro lado, se muestran pasivos pero determinantes en la progresión de la acción: María Rosa será la que convenza a Alfonso de vender todo para ir detrás del hijo. Margarita abandona a Stéfano a su suerte y se dedica en exclusividad a su hijo, Neca, ocupando el rol que le correspondía a Margarita, se hará cargo de su padre sin ver cuál es la verdadera naturaleza de su tristeza. Vemos, por tanto, que la postura de Discépolo en este texto va encaminada a una visión simbólica de la mujer en el plano de la tradición cristiana como la incitadora a la perdición. La dualidad Eva-María de la simbología cristiana se resuelve en la dualidad María Rosa-Neca: la primera como iniciadora del error trágico, la segunda como la bondad pasiva que acepta su destino sin oposición alguna. Margarita, por su parte, asumirá un papel intermedio de mujer pasiva que, poco a poco, se irá inclinando por el rol de M. Rosa en la medida en que ella repite el esquema educativo con Esteban.

En conclusión, el grotesco discepoliano asumió la estructura narrativa de la poética trágica en su inversión del sainete criollo. Como hemos comprobado en estas páginas, lo “trágico” que apunta la crítica va más allá de un sentido coloquial asociado a la desgracia, sino que se asume como procedimiento compositivo y como universo imaginario para la generación de una poética teatral que surge en un período de crisis económica y social. La inmigración, como tema central del grotesco, será vista en su lado oscuro, los anti-héroes serán aquellos que vinieron a hacer la América y terminaron en el fracaso. Lo patético de su situación será el contrapunto al final feliz del sainete. Una llamada de atención para un público inserto en una sociedad cambiante e incierta. Discépolo recurre, como tantos otros escritores a lo largo de la historia, al uso de lo grotesco para mostrar, como el esperpento valleinclanesco, el mundo a través de un espejo deformado.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (1982), *Poética*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Azor Hernández, Ileana (1994), *El neogrotesco argentino*, Caracas, CELCIT
- Discépolo, Armando (1969), *Obras escogidas (seleccionadas por el autor)*. Buenos Aires. Jorge Álvarez.
- Discépolo, Armando (1969), *Obras escogidas (seleccionadas por el autor)*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- (1987), *Obra dramática de Armando Discépolo*. Buenos Aires: Eudeba.
- Dubatti, Jorge (2002), *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel.
- Kayser-Leloir, Claudia (1977), *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*, La Habana, Casa de las Américas.
- Lesky, Albin (2001), *La tragedia griega*, Barcelona. El Acanalado.
- Ordaz, Luis (1987), “Acercamientos y diferencias de los “grotescos criollos” de Armando Discépolo con los “grotescos” pirandellianos”, en VV. AA., *Cuartas Jornadas de Investigación Teatral*, Buenos Aires, ACITA; 3-8.
- Pavis, Patrice (1998), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós
- Pellettieri, Osvaldo (1987), “Estudio preliminar”, en Discépolo, A., *Obra dramática de Armando Discépolo*, Buenos Aires, Eudeba.
- (ed.) (1994), *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino 1790-1990*, Buenos Aires, Galerna.
- (2002), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930). Volumen II*, Buenos Aires. Galerna.
- Sanchueza-Carvajal, M^a Teresa (2004), *Continuidad, transformación y cambio: El grotesco criollo de Armando Discépolo*, Buenos Aires, Editorial Nueva Generación.
- Thénon, Luis (1996), *La memoria y el olvido. Del teatro de la colonia al movimiento de teatro independiente 1610-1950*, San José de Costa Rica, Universidad de Costa Rica.
- Ubersfeld, Anne (1996), *La escuela del espectador*, Madrid, ADE.
- Viñas, David (1973), “Grotesco, inmigración y fracaso”, en Discépolo, Armando, *Obras escogidas*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, VII-LXVI, volumen I.