

El grotesco como estrategia de denuncia en el teatro latinoamericano contemporáneo¹

The grotesque as a strategy of complaint in latin american theater

Juan Enrique Valdéz Sánchez

Casa de Cultura del Guayas / juanvaldezz1@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2402-1001>

RESUMEN: En los textos teatrales, *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, se planteó como objetivo general analizar la presencia del grotesco como instrumento de denuncia en el teatro latinoamericano; trazándose como objetivos específicos: concebir lo grotesco y la denuncia como pretexto en la estructura dramática; precisar lo grotesco como tema en el imaginario creativo, y determinar lo grotesco como instrumento de denuncia. La metodología de investigación documental cualitativa observó la recurrencia del grotesco como soporte en la estructura dramática y pretexto de denuncia en la evolución del imaginario creativo. Los resultados concluyeron en torno a la calidad del texto teatral, el interés por despertar en la sociedad latinoamericana una conciencia crítica frente al grotesco, denunciado a través de un acontecimiento con capacidad para unir de forma magistral la realidad y la fantasía.

PALABRAS CLAVE: dramaturgia, grotesco, denuncia, realismo, matriz.

ABSTRACT: In the theatrical texts, *I swear to you Juana that I have desires* (1965), by the Mexican Emilio Carballido; *Mira al tendido* (1990), by the Venezuelan Rodolfo Santana, and *La Nona* (1977), by the Argentine Roberto Cossa, the general objective was to analyze the presence of the grotesque as an instrument of denunciation in Latin American theater; Outlining as specific objectives: conceive the grotesque and denunciation as a pretext in the dramatic structure; specify the grotesque as a theme in the creative imagination, and determine the grotesque as an instrument of denunciation. The qualitative documentary research methodology observed the recurrence of the grotesque as supports in the dramatic structure and a pretext for denunciation in the evolution of the creative imaginary. The results

¹ Versión de la ponencia presentada en el XI Congreso Internacional de Investigación REDU (Universidad de las Artes, Guayaquil, 19 al 22 de noviembre de 2024).

concluded: the quality of the theatrical text, interest in awakening in Latin American society a critical consciousness regarding the grotesque, denounced through an event with the capacity to masterfully unite reality and fantasy.

KEYWORDS: dramaturgy, grotesque, denunciation, realism, matrix

RECIBIDO: 4 de marzo de 2025 / **APROBADO:** 22 de mayo de 2025

1. INTRODUCCIÓN

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, la selección de las obras corresponde a: *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.

Además, se estudió lo que ha sido el grotesco a través de la historia, en sus antecedentes y orígenes en Europa y Latinoamérica. En las estructuras dramáticas, metodológicamente construimos 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 propósito de resaltar lo grotesco en estos tres textos teatrales latinoamericanos, obedece a un interés sociológico donde el teatro es el arte que mejor se presta para exponerlo, de ahí que se analicen sus características estructurales y de contenido, así como por qué estas piezas se consideran como grotescas y su actualidad con el entorno teatral de su época.

2. DESARROLLO

2.1 Antecedentes del grotesco en Latinoamérica

Según nos explica el investigador y docente chileno-venezolano Orlando Rodríguez, para el Programa de Formación en Servicio Profesional del Teatro - Profeser (1994), en décadas anteriores, específicamente para México de 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.

Luego, 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: en primer lugar, la Revolución mexicana de 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, la inauguración del Canal de Panamá en 1914, que trajo como consecuencia la comunicación del océano Atlántico al Pacífico y viceversa, y por supuesto toda Norteamérica, agudizando la primera Guerra Mundial; en tercer lugar, 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 la Revolución rusa de 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.

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, 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 con el grotesco el autor uruguayo Carlos Mauricio Pacheco con el estreno en Buenos Aires de su sainete *Los Disfrazados* (1906). 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, el cual va a aportar, sin proponérselo, una de las grandes innovaciones en el teatro latinoamericano.

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, p. 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.

2.2 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.

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

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.

2.3 Matriz de lo grotesco en el teatro latinoamericano contemporáneo

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 (1957): “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, 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, asociada muchas veces 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 Patrice Pavis, y Meyerhold, así como las características practicadas y propuestas por los hacedores de este estilo teatral, como el estreno en 1906 del sainete *Los Disfrazados* del autor uruguayo Carlos Mauricio Pacheco; 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 este 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.

Otra concepción a tomar en cuenta para las matrices grotescas, dentro de las referencias planteadas, estaría en el marco de lo metafórico, siendo esta 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 resultado del descontento del pueblo frente a la falta de ética y valores, la inseguridad, la agresión, etc., ante un sistema establecido.

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

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.

2.4 Análisis de las obras teatrales en su denuncia grotesca

La nona, de Roberto Mario (Tito) Cossa

La Nona (1977), obra objeto de esta investigación, tiene a la carencia de dinero como uno de sus temas centrales, y 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 de los setenta. La nona es el personaje principal que da título a la obra. Ella es la centenaria abuelita de la familia Spadone 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.

LA DENUNCIA

Entonces, desde nuestro punto de vista, la denuncia de esta obra revela una estructura *metonímica* (nombra 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 cuestiona 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 aquella.

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, este 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 (aun 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 sacia 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 sociopolítico 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 huida, 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.

Mirando al tendido (1990), de R. Santana

Mirando al tendido, es una de las piezas de estudio en esta investigación, que 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 de 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.

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 está 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, p. 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, p. 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 SANGUINOLENTA 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 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 tierra”, 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.

Te juro Juana que tengo ganas, de Emilio Carballido

Esta es una pieza escrita hace ya sesenta años (1965), por lo que actualmente trasciende tanto su tiempo como su lugar. Es una comedia de enredos, máscaras y personajes ridículos. 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, p. 487). Desde que comienza la pieza se evidencian los sistemas de valores: corrupción, desamor, disolución familiar, humillación. Pues desde la primera escena en que dialogan Serafina y Estánfor, estos 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 aquellos (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 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.

LA DENUNCIA

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 la 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.

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 este encontró en situación libidinosa al joven y débil estudiante con su hija de 40 años (Juana) encerrados en el cuarto de aquel, de ahí que los obligara a casarse, mutilando sus sueños; de esta manera Juana a no tendrá más compromiso matrimonial en su vida, y Estánfor no se graduará en su Escuela y, por tanto, no podrá continuar sus estudios superiores. Es decir, por ese lado 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.

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 de 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 esa noticia será difundida 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 este, a pesar de tener una relación escondidas con Evangelina jamás se permitiría tenerla como su esposa y dueña de la casa de los Feria, ya que sería una deshonra ante la sociedad.

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

JUANA FERIA (personaje patético y marioneta): Según la didascalía 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 (...)* (Ibídem, p. 489).

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, 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 solo 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.

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.

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

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

Llegados a este momento, resumimos en el Cuadro 1 una matriz de lo grotesco en el imaginario creativo de R. Cossa, R. Santana y E. Carballido.

Cuadro 1. Rasgos y/o características grotescas latinoamericanas

No.	Matrices dramáticas	<i>La nona</i>	<i>Mirando al tendido</i>	<i>Te juro Juana que tengo ganas</i>
1	Alude a la realidad continental	Sí	Sí	Sí
2	BUSCA LO SUPRANATURAL: animalización de personajes, etc.	Sí	Sí	Sí
No.	Matrices dramáticas	<i>La nona</i>	<i>Mirando al tendido</i>	<i>Te juro Juana que tengo ganas</i>
3	ESCENOGRAFÍA REALISTA (Realismo): denota situación económica y actividad de los personajes	Sí	Sí	Sí
4	EXPRESA DESESPERANZA: final desgraciado, otros	Sí	Sí	Sí
5	LO TRÁGICO A LO CÓMICO SIN TRANSICIONES	Sí	Sí	Sí
6	MÁSCARA SOCIAL y/o CRÍTICA SOCIEDAD	Sí	Sí	Sí
7	PERSONAJES GROTESCOS: marionetas, incommunicados, deprimidos y patéticos	Sí	Sí	Sí
8	SISTEMA DE VALORES: corrupción, desamor, disolución familiar, humillación	Sí	Sí	Sí
9	UTILIZACIÓN DEL HUMOR	Sí	Sí	Sí

(Fuente: elaboración propia)

3. 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 las rigen. Además, los resultados obtenidos del 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 LATINOAMERICANO, que con tal sutileza refleja su vida política, social, filosófica, de violencia, y psicológica. Y sobre todo con 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 ayudaron 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 (2025), 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.

OBRAS CITADAS

- Aristóteles (1998). *Aristóteles Poética*. Caracas. Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Bajtín, Mijail (1988). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid. España: Alianza Editorial.
- Carballido, Emilio (1979). *Te juro Juana que tengo ganas. Yo también hablo de la rosa. Fotografía en la playa*. México, D.F. México: Editores Mexicanos Unidos
- Chesney, Luis Lawrence (1996). *Teatro popular latinoamericano (1955-1985)*. Caracas. Venezuela: Facultad de Humanidades y Educación-UCV.
- Cossa, Roberto y Gorostiza, Carlos (1980). *La Nona. Los hermanos queridos*. Buenos Aires. Argentina: Sociedad General de Autores de la Argentina.
- Dauster, Frank (1975). El teatro de Emilio Carballido, en *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. México D.F. México: Secretaría de Educación Pública.
- Denisov, Vladimir (1986). *Violencia social, ideología y política*. Moscú: Progreso.
- Dragún, Osvaldo (1981). *Nuevos rumbos del teatro latinoamericano*. Suplemento Summer. LATR, N° 13/2. Buenos Aires. Argentina.
- Goldmann, Lucien (1984). *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires. Argentina: Nueva Visión.
- Kayser, Wolfand (1957). *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires. Argentina: Editorial Nova, 1964.
- 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. *Perspectiva histórico-literaria del grotesco criollo* (pp. 577-693). Caracas, Venezuela: Edit. BIBLIOTECA AYACUCHO.
- Meyerhold, V. (1975): *Teoría Teatral*. Editorial Fundamentos. Madrid. España: Editorial Fundamentos.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Pirandello, Luigi (1968): *Humorismo*. Madrid, España: Ediciones Guadarrama.
- 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 de 2012 en: <http://dialnetunirioja.es>
- Santana, Rodolfo (1992). *Mirando al tendido y otras obras*. Colección Cincuentenario. Banco Central de Venezuela. Caracas. Venezuela.
- Valle-Inclán, Ramón (2008). *ESPERPENTOS*. Caracas. Venezuela: Fundación Editorial El perro y la rana.