

La deriva de lo cómico al humor en el grotesco criollo de las primeras décadas del siglo XX en Argentina

SUAREZ, Bernardo / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo - bersuarez@yahoo.com.ar

Eje: Historia de las Ciencias de las Artes del Espectáculo - Tipo de trabajo: ponencia

^a *Palabras claves: Grotesco – Grotesco criollo – Sainete - Comicidad - Humor*

> Resumen

El presente trabajo se inscribe en el marco del proyecto UBACYT “Imaginarios y humor grotesco. Teatralidades europeas y Primera Guerra Mundial”, que dirige la Lic. María Natacha Koss. A partir de los conceptos teóricos sobre el grotesco, lo cómico y el humor que brindan autores como Mijaíl Bajtín y Luigi Pirandello se recurre al discurso historiográfico sobre el grotesco criollo con la intención de realizar un relevamiento, de modo preliminar, que permita dar cuenta del paso de las formas vinculadas a lo cómico y su posterior deriva hacia aquellas más próximas al terreno del humor. Se toma como corpus de análisis las producciones teatrales agrupadas en el sainete y el grotesco criollo durante las primeras tres décadas del siglo XX en la República Argentina.

> Presentación

En un trabajo anterior (Suárez, 2021. En prensa) dábamos cuenta a partir de la lectura de Bajtín (2003), del paso que se produce desde una configuración que presenta como emergente un dispositivo de lo reidero cercano a las características de lo cómico y que prevalece a lo largo de la Edad Media, a un dispositivo más próximo a las especificidades de lo que se designa como humorístico ya en el Renacimiento. Este pasaje que se manifiesta como un cambio de configuración en el dispositivo enunciativo (lo decible y lo visible) no significa la abolición en forma total de los elementos de la configuración anterior. En efecto y como veremos en nuestro objeto de estudio, existe una convivencia de elementos de uno y otro. Para ello, intentaremos primero realizar una caracterización de ambas configuraciones de acuerdo con los planteos de Bajtín, como también de los aportes que al respecto realiza Luigi Pirandello. Luego, la lectura de la historiografía acerca del teatro durante las primeras décadas del siglo XX en la Argentina (Dubatti, 2012; Peletieri, 2010; Viñas, 2005) nos permitirá dar

cuenta de que en la conformación del género que se conocerá como Grotesco criollo y que se nuclea en torno a la figura de Armando Discépolo, puede observarse cierta deriva que se orienta desde las formas de lo cómico al humorismo. Un recorte, arbitrario pero necesario por razones metodológicas, que comienza con las obras encuadradas en lo que se conoce como “Sainete”, de profusa producción hacia fines del siglo XIX principios del XX en la Argentina, nos permite registrar el predominio de lo cómico (el chiste, la expresión corporal vinculado con lo circense, la figura del capocómico). Siguiendo el recorrido propuesto por los autores de la historiografía del teatro, el sainete se fue transformando de acuerdo con los elementos provenientes del grotesco hasta conformar, como sostiene Dubatti:

(...) uno de los más fascinantes y productivos [períodos] en la historia del teatro nacional
(...) Baste adelantar que en ellos se producen dos fenómenos artísticos notables que por su inserción en todas las clases sociales pueden ser reivindicados como teatro popular: llega a su máxima expresión el sainete criollo y de él se deriva el grotesco criollo, que sin duda se hallan entre las contribuciones más relevantes de nuestra escena al teatro mundial.
(2012: 11).

Ubicados ya en la etapa del Grotesco criollo, nos encontramos con las formas expresivas más cercanas al humorismo.

› **Los márgenes inciertos de la deriva**

A partir del análisis que realiza Bajtín (2003) en su obra sobre la risa en la Edad Media y en el Renacimiento, que se centra en el paso de la risa carnalesca a la risa satírica, dimos cuenta en un trabajo anterior (Suárez, 2021. En prensa), que podemos pensar ese paso como un cambio de configuración: desde una configuración que presenta como emergente un dispositivo de lo reidero cercano a las características de lo cómico y que prevalece a lo largo de la Edad Media, a un dispositivo más próximo a las especificidades de lo que se designa como humorístico ya en el Renacimiento. Utilizamos aquí el concepto de “dispositivo” siguiendo a Foucault (1976), quien lo define como:

(...) un conjunto heterogéneo de elementos que pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho (...) el concepto hace referencia tanto a la naturaleza del vínculo que se mantiene entre esos elementos como al juego de los cambios de posición (...) es una especie de formación que en un momento histórico tuvo como función mayor responder a una emergencia, es decir que cumple una función estratégica dominante. (299)

Dentro del concepto de dispositivo en general, utilizamos una de sus especificidades analíticas, el dispositivo de enunciación. Verón (2004), lo caracteriza a partir de sus componentes: la figura de quien habla, el enunciador, la imagen de aquel a quien se dirige, el destinatario, y la relación que entre ambos se propone en el discurso y a través del discurso: “[en] un discurso, sea cual fuere su naturaleza, las modalidades del decir construyen, dan forma, a lo que llamamos dispositivo de enunciación”. (173).

El pasaje al que hacíamos referencia más arriba, y que se manifiesta entonces como un cambio de configuración en el dispositivo enunciativo (lo decible y lo visible) no significa la abolición en forma total de los elementos de la configuración anterior sino un predominio de unos sobre otros. Bajtín sostiene que en la Edad Media se produce una marcada oposición entre la cultura popular (las fiestas populares, la plaza pública, el carnaval) y las manifestaciones de la cultura oficial. De este modo queda planteada una visión dual del mundo. El lingüista ruso realiza un recorrido para caracterizar las particularidades de “la risa”. Así da cuenta de que la risa carnalesca es festiva, generativa, no se trata de una reacción individual o aislada ya que es el patrimonio del pueblo. “El mundo entero parece cómico (...) Es una risa ambivalente: burlona y sarcástica” (2003:13). Predominan la burla, la caricatura y la parodia a las autoridades establecidas (eclesiásticas y oficiales). Así, las distintas manifestaciones de lo cómico son unificadas, según Bajtín, bajo la categoría de *realismo grotesco*, un sistema de imágenes de la cultura cómica y popular que se basa en el principio del rebajamiento de lo sublime del poder de lo sagrado a través de imágenes hipertrofiadas de la vida natural y corporal. Bajtín advierte que el término “grotesco” (derivado del italiano “grotta”, es decir, gruta) comienza a utilizarse hacia fines del siglo XV; su origen remite a ciertas excavaciones realizadas en Roma en los subterráneos de las Termas de Tito. Las ornamentaciones encontradas sorprenden tanto por la libertad como por el juego novedoso y fantástico de formas vegetales, animales y humanas. Todas se confunden entre sí sorteando las fronteras divisorias de los tres reinos. En el caso de las formas carnalescas pude observarse esa libertad para la creación como la mezcla de los elementos de los tres reinos en la composición de máscaras y disfraces (Suárez, 2013).

A fines del siglo XVI, principios del XVII en la “modernidad” Bajtín detalla que la risa se vuelve satírica, empiezan a ganar terreno la ironía y el recurso de la picaresca. Se estabilizan así en el campo del arte, los géneros canónicos como la comedia, la sátira y la fábula; y en otros considerados no canónicos como los géneros burlescos, algunas formas de novela y en el teatro popular. “La cultura cómica comienza a trasponer los estrictos límites de las fiestas y se esfuerza por penetrar en todos los círculos de la vida ideológica. Este proceso alcanza su apogeo en el Renacimiento (...) *el grotesco romántico* es un grotesco de cámara, una especie de carnaval que el individuo interpreta en soledad... la risa es atenuada, y toma la forma del humor, de ironía y de sarcasmo. Deja de ser jocosa y alegre”. (Bajtín, 2003: 40).

Es en este período que se produce el paso de la risa cómica al humor caracterizado como “moderno”. Este humor moderno es satírico, negativo y se coloca fuera del objeto aludido (p.14). Es opositor, y de este modo colabora en la destrucción de la integridad del aspecto cómico del mundo. El humor moderno degrada, pero a diferencia de lo cómico popular, lo hace con un carácter negativo, egoísta y personal (p. 22). En el renacimiento las imágenes grotescas se han debilitado. “Cuando el grotesco se pone al servicio de una tendencia abstracta se desnaturaliza fatalmente (...) Subordinada el sustrato material de la imagen es una interpretación negativa y la exageración se convierte entonces en caricatura” (2003: 54).

En el trabajo ya citado (Suárez, 2001. En prensa) graficamos este pasaje a partir de una configuración que llamábamos “dispositivo de lo cómico” y que Bajtín refiere como la risa de la fiesta popular. Como particularidades enunciativas de esta configuración, el enunciador hace uso de la amnistía que instaura la fiesta para dejar escapar esos contenidos con desenfado. En este sentido, enunciador y enunciatario se encuentran figurados en forma equitativa en el dispositivo. Como plantea Bajtín: “Esta [participación del pueblo] es una de las diferencias que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna” (2003: 31). En cambio, la configuración enunciativa propia de la modernidad se fundamentaría en la constitución renacentista del sujeto, ya sin el paso del yugo medieval, apartado de las explicaciones teológicas del mundo y librado a los derroteros de la razón. Las temáticas recurrentes son la muerte, la enfermedad, las injusticias, la frivolidad, las traiciones, denunciadas por el humorista que las evidencia y se involucra para establecer con su enunciatario una suerte de connivencia. El destinatario que se desprende del dispositivo humorístico se encuentra de alguna manera implicado y hasta atravesado por estas mismas temáticas.

Por su parte, Pirandello (1994) realiza una caracterización acerca de lo cómico y lo humorístico que, creemos, sirve para completar el recorrido bajtiniano. El dramaturgo y escritor italiano propone definir al humor a través de sus mecanismos más particulares para diferenciarlo así de lo cómico. De todos modos, marca también el carácter opositivo como una de las particularidades de la forma de lo reidero. Pero mientras que en lo cómico se produce un “advertimiento de lo contrario”, en lo humorístico se pasa al “sentimiento de lo contrario”:

Veo, por ejemplo, a una vieja señora, (...) ridículamente estucada y además luciendo ropas juveniles. Me echo a reír. Advierto que esa señora es lo contrario de lo que una vieja y respetable señora debiera ser. Puedo así, a primera vista y superficialmente, detenerme en esta impresión cómica. Lo cómico es precisamente un advertimiento de lo contrario. Pero si ahora actúa en mí la reflexión y me sugiere que esa vieja señora no experimenta acaso ningún placer en presentarse como un mamarracho, que hasta sufre (...) que sólo lo hace porque se engaña piadosamente (...) he aquí que ya no podré reírme como antes, porque justamente la reflexión me habrá llevado más allá de aquel primer advertimiento (...) me ha hecho pasar a este sentimiento de lo contrario. Y aquí está, íntegra, la diferencia entre lo cómico y lo humorístico. (226).

Este mecanismo presenta un estado de reflexión que distancia al humor de las formas de la comicidad. Como ejemplo, Pirandello considera a la figura del *Quijote* de Cervantes como trágica y cómica a la vez, es decir, humorística. El efecto resultante es ambivalente, es decir que convoca tanto a la risa como a la piedad, de ahí que la risa humorística sea apocada, una sonrisa, a diferencia de la risa amplia y de descarga propia de lo que Bajtín designa como “carnavalesca”.

› **Del Sainete al Grotesco criollo**

Como sostiene Dubatti (2012), a partir de la historiografía que aborda las primeras décadas del siglo XX en la producción teatral, específicamente de Buenos Aires, algunos autores suelen desvalorizar el llamado “género chico”. De este modo, ciertas manifestaciones populares destinadas a un público compuesto en principio por inmigrantes y clases populares, era marcada como “mercantilista”. En este grupo se incluía al sainete y a la revista porteña, centradas en la figura del “capocómico” en un ambiente en constante evocación al clima y al lenguaje de “cabaret”. (p. 11-12). Por ejemplo, Enrique Dickman conjetura que la forma que adquiere ese teatro está directamente vinculada con la Primera Guerra Mundial:

(...) es que la ciudadanía ha permanecido dormida durante “cuatro años de contiendas” y ahora “despierta acicateada por varios impulsos, deseando apagar la sombra del desastre con el dominio inefable de la diosa alegría (...) Cada vez que una catástrofe ha conmovido a la humanidad, el hombre ha tratado de borrar todo pensamiento siniestro sobre el pasado buscando en la diversión fácil un anestésico eficaz a su dolor y así sucede en la actualidad. (18).

Sin embargo, para otros autores como Mazziotti (sigue detallando Dubatti,) el período que abarca fines del siglo XIX principios del siglo XX representa uno de los más importantes y originales en la escena teatral rioplatense. Ese “género chico” había llegado con las inmigraciones, en la década del 90 del siglo XIX. Se trataba de un teatro “por horas” que funcionaba como un pasatiempo. Formas breves que en principio derivaban de poéticas como la zarzuela, el vodevil, el sainete, o el melodrama, y que poco a poco van incorporando temáticas locales. Será el origen de lo que derivará en el sainete criollo hacia la primera década del nuevo siglo, y posteriormente en el grotesco criollo. Podemos ubicar temporalmente a las producciones que se encuadran en el sainete en el período comprendido entre los años 1900 y 1930. Su éxito se debe en parte a las condiciones propias de ese momento histórico: el proceso de inmigración de fines de siglo XIX y principios del XX.

Esta primera época, que abarca las producciones encuadradas dentro del sainete, presenta en su poética formas cercanas a la comicidad. Viñas lleva, incluso, a pensar que las formas estereotípicas que devienen en los personajes de los inmigrantes (el tano, el turco, el gallego, el judío) evocan en cierta medida a los roles cristalizados en la *Comedia dell'arte* italiana (Dubatti, 2012: 38). El personaje recibía un tratamiento unidimensional, hipercodificado construido como una caricatura de carácter cómico. De este modo se busca producir así el proceso de identificación con los espectadores. Estos personajes rescatan las lenguas y dialectos de esos grupos de inmigrantes. Es así como el lenguaje resulta un elemento fundamental en la poética a partir del que se construye la comicidad (habla rural, bajos fondos, barbarismos, deformaciones, etc.). Esta es una de las particularidades que Bajtín asigna a la risa carnavalesca de naturaleza cómica. También es importante destacar la mirada desde la distancia, rasgo que según Bergson (2002) constituye la comicidad. “Por lo general, el sainete se detuvo en lo exterior, en los aspectos más notorios, para hacer

crecer desde allí la caricatura (...) el jopo del compadrito, la vestimenta del malevo (Kayser-Lenoir, 1977: 41-42). Sin embargo, algunos autores ya advierten en el sainete formas más próximas al humorismo. Tulio Carella (1967), por ejemplo, da cuenta de que el sainete de ascendencia española es jocosa y popular, mientras que en su versión porteña se presenta como un “género tragicómico” (Dubatti, 2012: 17). Viñas, por su parte, encuentra en el grotesco criollo ciertas estabilizaciones propias del humor. En este sentido, el “grotesco criollo” “no es una reescritura local del “grotesco italiano” sino el resultado de un proceso de transformación e “interiorización” del sainete criollo de contenido dramático o tragicómico. El grotesco es identificado, entonces, como un nuevo tipo de sainete”. (Viñas 1969; 1973; en Dubatti, op. Cit.: 44). Para este autor, el sainete proporciona el contexto para el posterior desarrollo del grotesco criollo: “El grotesco va brotando como la interiorización del sainete”. (Viñas, 2005:111). Hay un cambio en la visión y en el tratamiento de los temas, desde una óptica más romántica en el sainete a una visión degradada del mundo propia del grotesco que realiza juicios sobre aquello que trata. (Kaiser-Lenoir, 1977: 8) No se trata de una tragedia individual sino social: la humanidad frente a las injusticias y las contradicciones de un sistema. Siguiendo a Dubatti existe, dentro de la clasificación que realiza del sainete, una que denomina “Cómico-dramático” en la que se alternan situaciones cómicas y melodramáticas o dramáticas, acentuando la problemática seria o grave, no reidera, que incluye la representación de la experiencia del dolor o de la muerte, aunque no en su dimensión trágica; se busca la respuesta emocional-sentimental del receptor y su identificación compasiva, e involucra una observación más detenida y profunda de los problemas del orden social, las privaciones de la vida cotidiana, las dificultades y los padecimientos de la existencia y del destino. Podría pensarse como un punto intermedio entre la comicidad propia del primer sainete y la tendencia al humor del grotesco criollo. “El sainete cómico-dramático como el cómico-melodramático y el tragicómico implican la visión de que la vida tiene cosas buenas y malas para reír y para llorar “una de cal y una de arena”, en cambio lo grotesco presentará una dimensión absurda y desgarradora inédita”. (2012: 47).

El grotesco criollo refleja los problemas de un segmento con algunas fronteras precisas (inmigrantes, clase laboral baja). Y lleva a cabo ese propósito quebrando la linealidad propia del sainete. En este sentido es que puede considerarse una forma superadora en tanto que problematiza a su antecesor, el sainete. Ya que a esa perspectiva exterior desde la que se observaban los conflictos (la distancia de la comicidad) se suma

la perspectiva desde adentro (...) aparecen conflictos que tienen que ver con zonas oscuras, contradicciones. Se quiebra la armonía, el orden y la linealidad que va desde lo individual a lo social. No se reestablece el orden al final de la obra, porque es ese orden, justamente, el que es puesto en tela de juicio. (Kayser-Lenoir, 1977: 40-47).

Esto último nos ubica ya en el terreno de lo humorístico.

Uno de los máximos exponentes del grotesco criollo fue Armando Discépolo (1887-1971). Roberto Arlt destaca sobre *Babilonia*, obra de Discépolo que:

(...) La mayor parte del público ve lo cómico de la obra y no lo trágico. Porque, para mí, esta es una tragedia. Una tragedia en que lo bufo es el claro fondo donde se animan estas almas ruines y... simpáticas al mismo tiempo" (Arlt, 2003: 71).

Discépolo rescata algunas de las características que la mayoría de los autores asignan a lo grotesco: la mezcla de los distintos reinos vegetal, animal, humano, En su primera obra "Mateo", el autor ya coloca la palabra "grotesco" para identificar así el carácter de su producción. Y en el contenido puede observarse el vínculo que se establece entre el protagonista, Miguel, y su caballo al que utiliza para conducir le viejo "coche plaza". Ese vínculo termina por transformarse en una asociación. Pero si nos detenemos en las descripciones que Discépolo realiza de los protagonistas de sus distintas obras, podrán encontrarse que muchas veces para caracterizarlos recurre a rasgos más cercanos al reino animal. (Bracciale Escalada, 2010: 4).

Por su parte, Dubati cita una entrevista a Armando Discépolo realizada en el diario La Nación en 1934; allí el autor explica por qué llama "grotescos" a sus textos "porque sus personajes son grotescos para mí". A los personajes, dice el autor, "los crea mi piedad, pero riendo, porque al conocerles la pequeñez de sus destinos me parece absurda la enormidad de sus pretensiones". (2012: 59).

› ***A modo de cierre provisorio***

El presente trabajo responde a un primer momento en el proyecto de investigación mencionado. Así, a partir del análisis previo acerca de la deriva de lo cómico a lo humorístico en autores como Bajtín y Pirandello, se buscó observar y dar cuenta de ese movimiento de configuraciones en las producciones que van desde el sainete al grotesco criollo. En líneas generales se recurrió a autores que desde la historiografía del teatro observaron el fenómeno con distintas percepciones. Esta primera mirada se detuvo en los rasgos generales de esas producciones para intentar reconocer ahí la preeminencia de las características de cada configuración. En una segunda etapa se busca ahondar en esas producciones que conformar el objeto de estudio para observar cómo se produce esa deriva. El foco de la investigación está puesto en el grotesco en tanto categoría estética y las formas que adquiere en este período en particular y en estas producciones que conforman el recorte.

Bibliografía

- Arlt, R. (2003). *Aguafuertes porteñas: cultura y política*, Buenos Aires, Losada.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bergson, H. (2002) *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires, Losada.
- Bracciale Escalada, M. (2010) *Continuidades y rupturas: la dramaturgia de Armando Discépolo y Roberto Arlt como relatos de una identidad cultural* [En línea]. IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata. El hispanismo ante el bicentenario. Disponible en Memoria Académica: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1042/ev.1042.pdf
- Dubatti, J. (2012) *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 hasta nuestros días*. Buenos Aires, Bilblos.
- Foucault, M. (1976), *Dits et écrits*, T.I. Paris, Gallimard, 1976.
- Kayser-Lenoir, C. (1977) *El grotesco criollo: Estilo teatral de una época*. La Habana, Casa de las Américas.
- Pellettieri, O. (2010) ·Pirandello y la dramaturgia popular en Buenos Aires en su periodo de apogeo y crisis (1920-1940) En *Arrabal*, [en línea], 2010, n.º 7, pp. 249-58. [Consulta: 3-03-2021].
- Pirandello, L. (1994) *El humorismo*. Buenos Aires, Leviatán.
- Suárez, B. (2021)“El decir humorístico“. En Burkart, Fraticelli, Várnagy (comps.) *Arruinando chistes. Panoramas de los estudios del humor y de lo cómico*, Buenos Aires, Tesseo. (En prensa).
- (2013) *Discurso humorístico. Un mirada desde la Polifonía enunciativa a los textos de Les Luthiers*. Buenos Aires, Eudeba.
- Verón, E. (2004) “Cuando leer es hacer. La enunciación en el discurso de la prensa gráfica”, en *Fragmentos de un tejido*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- Viñas, D. (2005) *Literatura argentina y política. II, De Lugones a Walsh*. Buenos Aires, Santiago Arcos.