

Grotesco y resistencia estética: el teatro de Oscar R. Quiroga

Dr. Mauricio Tossi

Universidad Nacional de Río Negro - CONICET
mauricio_tossi@yahoo.com.ar

Resumen: Oscar Ramón Quiroga ha sido, por la proyección de su obra y por el alcance de sus acciones culturales, uno de los intelectuales productivos del teatro en el Norte Argentino. Sin embargo, no existe a la fecha un estudio exhaustivo, sistemático y crítico de sus creaciones [1]. Por tales motivos, en este breve ensayo proponemos, por un lado, una biografía del autor y, por el otro, desarrollamos uno de sus lineamientos dramáticos centrales: el grotesco como forma de resistencia cultural frente a los avatares socio-políticos de la última dictadura militar en Argentina, tomando como estudio de caso a la obra *El guiso caliente* de 1979.

Palabras clave: Teatro - Grotesco - Dictadura Argentina - Oscar R. Quiroga

1. Oscar Ramón Quiroga (1935-2002): datos biográficos [2]

Nace en la provincia de Jujuy, República Argentina, el 14 de diciembre de 1935. Dado que es hijo de un trabajador ferroviario pasa gran parte de su infancia viajando de pueblo en pueblo. Al finalizar sus estudios secundarios en electromecánica deja San Salvador de Jujuy para radicarse en la ciudad de San Miguel de Tucumán. Si bien ingeniería es la excusa universitaria inicial, la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Tucumán gana rápidamente su interés. En la mencionada ciudad desarrolla toda su carrera artística asumiendo diversos roles, primero como poeta y periodista, luego como actor, director, docente y dramaturgo destacado del Movimiento de Teatro Independiente Argentino.

En la primera fase de su carrera profesional, esto incluye el período: 1958-1963, Quiroga estrena como actor textos de notable impacto internacional: *Puerta cerrada* (1959) de Jean Paul Sartre, *El tiempo es un sueño* (1961) de Lenormand, *Antígona* (1962) de Anouilh o *La lección* (1963) de Ionesco [3].

Una segunda fase en la producción artística e intelectual de Quiroga puede fecharse entre los años 1964-1967/69. Esto último, precisamente, por tres acontecimientos importantes que, desde 1964, marcan su profesión: primero, la responsabilidad de asumir la dirección general del grupo Nuestro Teatro luego del fallecimiento de Guido Parpagnoli; en segundo término, su incorporación al diario *Noticias* como periodista de la sección "Cultura y Espectáculos"; por último, la publicación de su libro *Poemas de sal y tierra*, con ilustraciones de su amigo y artista plástico Ernesto Dumit. Entonces, durante estos años, es cuando Quiroga despliega su potencialidad creadora al articular el quehacer teatral con la poesía, con el periodismo y, eventualmente, con el cuento breve.

De estos perfiles artísticos es el de teatrista el que gana mayor desarrollo profesional, ya que hacia 1969 abandona el periodismo para dedicarse completamente a la dirección y a la docencia teatral. Simultáneamente, deja que su cariz de poeta o de narrador se diluya en el vértigo de la experiencia escénica. Desde entonces, varias decenas de montajes, textos, talleres y seminarios caracterizan su trayectoria en el teatro, dejando huellas estéticas en múltiples artistas del país.

En 1967 Quiroga comienza lo que podemos considerar la tercera fase en sus prácticas intelectuales, marcada -esta vez- por la aparición de su primer texto dramático *El tesoro de Margarita* y por la instauración del grupo Nuestro Teatro en un ámbito físico estable, fortaleciéndose así las actividades del elenco.

A partir de entonces la producción dramática de Quiroga no cesa. Es aquí cuando aparece la idea de "territorialidad" ligada a la "productividad" de la palabra. En consecuencia, durante el año 1968 se estrena su segunda obra de teatro para niños: *La gata Patacha*. Los textos teatrales para adultos surgen desde 1970 con la obra *El señor Foreigner*, luego con *Los días Nuestros* (1972), *Crónica de la pasión de un pueblo* (1973) y *El inquilino* (1974).

Quiroga no es en primera instancia un "dramaturgo de gabinete" encerrado en la creación literaria como un acto en sí mismo; por el contrario, su producción literaria está atravesada por la gestación escénica, por la pluralidad de voces que invaden en cada ensayo y por la efímera gestualidad de un actor o actriz. Esta forma de escritura -desde luego- responde a diversas variables, entre otras, a sus intereses estilísticos.

Entre fines de los años '60 y principio de los '70, Quiroga indaga en ciertas líneas poéticas que son altamente productivas en sus creaciones. Por ejemplo, estudia a Stanislavski -según las traducciones al español de la teoría de Michael Chejov- y aplica sus premisas técnicas en el montaje de *Recordando con ira* (1968) de Osborne, una puesta en escena que alcanza notables reconocimientos de la crítica periodística y del público. Asimismo, sus experimentaciones en lo stanislavskiano tienen una influencia directa en otra obra suya: *Los días nuestros*, en la cual la intertextualidad con la citada pieza de Osborne y con otras características de los "jóvenes iracundos" ingleses es notable; además -con esta última obra- Quiroga se sumerge en los avatares del realismo reflexivo argentino, al inscribirse en la corriente estética dominante para la escritura dramática rioplatense de aquellos años.

Al poco tiempo, Quiroga matiza su interés en la propuesta stanislavskiana para estudiar y profundizar decididamente la poética de Bertolt Brecht. El universo brechtiano es para él un polo indiscutido de referencias no sólo estéticas, sino también políticas. En 1972 estrena *Madre Coraje y sus hijos* de Brecht. Si bien la obra a nivel recepción no resulta como se esperaba, permite establecer una lógica distinta en el campo escénico del Noroeste Argentino. Nos referimos al desarrollo del “intelectual comprometido” que hace de su obra un “arma”, aproximándose a la idea de un artista militante. Hasta esa fecha, lo brechtiano -al menos en Tucumán- había sido abordado desde un punto de vista estrictamente formal, sin profundizar en sus valores ideológicos. Quiroga, por el contrario, se responsabiliza también de la visión política de Brecht y un claro ejemplo de ello es su obra *Crónica de la pasión de un pueblo* (1973), considerada por el propio autor como su mejor texto dramático. Con esta puesta en escena -y en el marco de su afiliación a la Juventud Peronista que en pleno estreno de la citada obra festeja el inminente regreso de Perón al poder- Quiroga satisface los anhelos de ciertas franjas intelectuales que le exigen al teatro una participación activa en las acciones políticas de la época.

Con el inicio de la última dictadura militar (1976-1983), Quiroga es otro de los creadores locales que debe reubicarse en el campo artístico tucumano, al buscar alternativas estéticas e ideológicas acordes con los tiempos de censura, persecución y desaparición de personas.

El período 1974-1983, o lo que puede considerarse su cuarta fase productiva, se caracteriza por su aguda indagación en el grotesco y en la *commedia dell'arte* de los siglos XVI y XVII. Algunas obras de este período son: *Arlequín, pan y amor* (1974); *El guiso caliente* (1979); *La fiesta* (1980); *La casa querida* -escrita en 1980 pero recién estrenada en 1987-, como así también los numerosos ciclos de Café Concert que, durante la dictadura, el grupo de Quiroga desarrolla eficazmente. Desde entonces, la mayoría de los integrantes de Nuestro Teatro formaron parte de la “Operación Claridad”, es decir, la lista negra que los genocidas confeccionaron con nombres de artistas argentinos con “dudosos” antecedentes ideológicos.

En el marco del movimiento “Teatro Abierto '82” realizado en Buenos Aires, se estrena *El malevaje extrañado*, obra definida por el propio autor como “sainete rantifuso”, este evento le permite a Quiroga volver a reconstruir lazos artísticos con otros campos teatrales del país luego de la desintegración social resultado de los oscuros años de la dictadura. De este modo, paulatinamente, sus obras comienzan a representarse en diversas provincias del país y a obtener menciones en Festivales y Encuentros Teatrales.

Entre los años 1982 y 1985 Quiroga se radica en la provincia de Chaco -también vive durante un breve período en Brasil- por razones personales y debido al persistente malestar político. En la ciudad de Resistencia trabaja en la Universidad Nacional del Noreste como Director del Teatro Universitario y como docente de Historia del Teatro. Si bien el centro de sus actividades se reubica en aquella provincia, nunca deja de tener contacto directo y fluido con Tucumán.

La quinta fase en su trayectoria artístico-teatral inicia con la reapertura democrática y su regreso a Tucumán; una etapa que se define por la creación dramática de obras tales como *Los gritos de la memoria* (1984), *Patear la calle* (1989) y *Peatonales* (1994), entre otros. Al igual que en años anteriores, no abandona sus trabajos como director teatral y actor en sus propias obras; tampoco descuida el montaje de textos de otros dramaturgos, por ejemplo: *La batalla de José Luna* de Leopoldo Marechal (1985) o *Mariana Pineda* de Federico García Lorca (1986).

En el nuevo contexto sociopolítico, el quehacer artístico de Quiroga adopta una doble articulación: por un lado con la gestión cultural y, por el otro, con la docencia universitaria. Entre 1985 y 1988, instalado nuevamente en San Miguel de Tucumán, asume como Director de Teatro en la Secretaría de Cultura de la Provincia participando de forma activa -junto con otros teatristas locales- de la gestación del “Teatro Libre”, ciclo análogo -en su forma y contenidos ideológicos- al realizado unos años antes en Buenos Aires. En 1991 asume como Profesor en la Cátedra Análisis del Hecho Dramático en la Facultad de Artes de la UNT; cargo que ocupa hasta su fallecimiento el día 28 de agosto de 2002.

2. El grotesco como forma de resistencia estética

Quiroga, a lo largo de su vida profesional, ha sido un atento y sistemático lector del drama moderno, las entrevistas realizadas a sus colegas y el repertorio de sus puestas en escena como actor o director así lo demuestran. Este complejo bagaje estético -en el que el realismo ocupa parte sustancial de su concepción de teatro- se complementa además con su particular interés por el grotesco criollo, entendido como una forma escénica propia de la cultura nacional. Estas indagaciones tienen -en el autor que estudiamos- correlato directo con las transformaciones socio-políticas registradas desde 1976 en Argentina, pues dicho contexto obliga a Quiroga a reelaborar sus posiciones en torno al “realismo reflexivo híbrido” (Pellettieri, 1997) abordado en la etapa anterior y optar por nuevas estrategias poéticas, las que resumimos en el pasaje de lo cómico popular -con bases en la *commedia dell'arte*- hacia lo “neogrotesco”.

El grotesco criollo, definido por Viñas como la “interiorización del sainete” (1997: 11-18), se desarrolla en Argentina durante los años 1920-1935 aproximadamente, siendo Armando Discépolo el autor representativo de este género. Pellettieri define como “grotesco canónico” (2008: 168) al período de consolidación estética de dicho dramaturgo con obras tales como *El organito* (1925) y *Stefano* (1928), aunque sin obtener la consagración de aquel campo intelectual.

El grotesco criollo es el resultado de una apropiación de la semántica pirandelliana y bergsoniana del grotesco italiano y, en suma, de la productividad del sainete precedente (Pellettieri, *ibídem*). Si bien la versión criolla encuentra en el grotesco italiano sus bases estéticas, ésta crea una forma poética específica, al diferenciarse -según Teresa Sanhuesa Carvajal (2004: 35)- en la superación de lo sentimental expresado en temáticas del núcleo familiar o del adulterio hacia los conflictos económicos, o en la falta de conciencia de los personajes que les impide comunicarse y, por ende, conocerse a sí mismo y a los demás. Con respecto a la vinculación del sainete con el grotesco, el primero deviene en el segundo por el tránsito del mimetismo jocoso o pintoresco a la manifestación de una contradicción social y una perturbación interna. Así, mientras en el sainete se da primacía a lo externo y tipificado, el grotesco muestra la interioridad y la deformación, el personaje se retrae sobre sí mismo en una actitud de marginalidad. En este sentido, Pellettieri afirma: “En el sainete como pura fiesta primaba la diversión, el entretenimiento, la variedad. El grotesco, en cambio, se organiza alrededor de otro principio constructivo: la caricatura patética” (*ibídem*: 178).

Por lo tanto, entre las principales reglas de juego del grotesco encontramos: deformación de lo real, fusión de lo trágico y lo cómico; lenguas y dialectos arrevesados pero con jocoso sustrato popular; incomunicación entre personajes con distintas nacionalidades o generaciones; pujas entre el ser y el parecer o entre la máscara y el rostro; caída de la máscara como desenlace estructural; artificiosidad gestual y postural que roza con la caricatura; personajes sombríos que connotan exclusión y soledad; ámbitos físicos cerrados y penumbrosos sobre los cuales se proyectan fracasos sociales, utopías mutiladas, desintegración familiar, culpas e intimismos exacerbados; entre otras.

Durante las décadas de 1940 y 1950 el grotesco se convierte en una forma artística residual en la escena argentina, hasta su resurgimiento en los años '60 bajo las características de lo que algunos investigadores llaman “neogrotesco” (Trastoy, 1987). Para Ordaz (2005: 149-151), a partir de la fecha indicada, lo grotesco y lo farsesco tradicionales amplían sus límites e intercambian procedimientos con el realismo crítico y el absurdo emergentes. Algunos textos dramáticos que se incluyen en esta nueva etapa son: *Esperando la carroza* (1962) de Jacobo Langsner, *La nona* (1977) de Roberto Cossa, *Convivencia* (1979) de Oscar Viale [4], y otros.

Entonces, durante las décadas de 1960 y 1970 lo neogrotesco recupera sus reglas de juego convencionales y, a su vez, se funde en nuevas circunstancias de producción estética para:

(...) mostrar la creciente deshumanización de la sociedad, la preocupación por la identidad personal, el crescendo de las tensiones psicológicas, la distorsión alcanzada por ciertos fenómenos sociales (el fútbol, el machismo, el sexo), la presentación de temas relacionados con la violencia (el poder, la tortura, la fagocitosis) y la consecuente ritualización de la agresión (Trastoy, *ibídem*: 99-100).

En función de estos aportes teóricos, pensamos que la dramaturgia de Oscar Quiroga -sin abandonar la construcción de una tesis social radicalizada en sus condiciones políticas de enunciación- posee, desde mediados de los años '70, aires de familia con el denominado “neogrotesco”.

3. *El guiso caliente* de Oscar R. Quiroga: Eros versus Tánatos

El 17 de mayo de 1979 se estrena en la Sala del grupo Nuestro Teatro de la ciudad de San Miguel de Tucumán (Argentina), la obra *El guiso caliente*, escrita y dirigida por Oscar Quiroga. El elenco está formado por Rosa Ávila, Héctor Marcaida, Rafael Nofal, Carlos Ojeda, Pablo Soria y el propio Quiroga. El vestuario y escenografía son creaciones del reconocido artista plástico Ernesto Dumit.

El análisis que proponemos a continuación retoma algunos aspectos de la metodológica propuesta por José Luis García Barrientos en sus trabajos sobre la “dramatología” (Cfr. García Barrientos, 2003).

3.1. Estructura del texto y de la ficción

Al igual que todas las obras escritas por Quiroga en lo que hemos denominado su tercera etapa productiva (1967-1974), ésta se organiza en dos actos, aunque sin divisiones en cuadros o escenas, sin elipsis, cortes o resúmenes témporo-espaciales dentro de cada macro-episodio.

Si bien la estructura ficcional del grotesco criollo responde generalmente a tres momentos: anhelo, propósito y fracaso (Cfr. Viñas, 1997), en *El guiso caliente* hallamos la condensación de dichas instancias en un conflicto menguado y paulatino que entrelaza las aspiraciones y frustraciones de los distintos personajes.

María, Gamuza y Uñudo son los técnicos -ordenanza, electricista y maquinista respectivamente- de un teatro tucumano que, al habitar en el sótano del mismo, se interrelacionan con el “mundo de arriba”: el escenario, donde los actores profesionales ensayan sus puestas en escena. Las distinciones entre los de arriba y los de abajo crean las bases del conflicto, el que comienza precisamente con la llegada de Bautista, un joven actor contratado que busca el éxito laboral sin perder su identidad personal, sin resignar sus ideales sobre el arte. Las acciones del personaje Viejo, el silencioso e intrigante portero del teatro, funcionan como isopotías hacia el desenlace patético. A su vez, Dragonelli, el director veterano que avasalla el deseo del joven al interponerse en su amor con Virginia, ejerce como fuerza de oposición actancial. La confusión y el desamparo de Bautista provocan la caída de las máscaras cuando éste amenaza con un arma de fuego a Dragonelli y, accidentalmente, hiere a Gamuza. De este modo, el fracaso de Bautista provoca el “desgarro interno” de María, al desmoronar su sueño de vivir con Gamuza.

Según los investigadores citados anteriormente, uno de los principios estructurales del neogrotesco es la parodia como modo de apropiación [5]. En el caso que estudiamos, el referente parodiado no sólo alude a obras del grotesco de principio de siglo, sino además, los núcleos ficcionales planteados recuperan distintas experiencias o datos empíricos de los actores del grupo Nuestro Teatro durante sus años de trabajo en el contexto de la censura y la persecución. Por lo tanto, la parodia se torna autobiográfica.

En este sentido, debemos señalar que *El guiso caliente* remite a un hecho verídico: durante las largas horas de ensayo que el elenco mantiene en el año 1972 para el montaje escénico de *Madre Coraje y sus hijos* de Brecht, entre las 21 y 22 horas -nos cuenta Rosa Ávila en las entrevistas realizadas- subía desde el sótano al Teatro San Martín el olor de los guisos que la señora de Primo Capelli -recordado técnico de la mencionada sala- realizaba para la cena. Así, el bálsamo de las comidas acompaña el trabajo de los actores. Esta particular circunstancia, extremadamente sensorial, es la que motiva a Quiroga en la construcción de los fundamentos de valor del texto: el guiso, una comida típica de fracciones sociales marginales, compuesta -al igual que lo grotesco- por la mezcla o fusión de elementos distintos, se prepara a lo largo de toda la obra e invade con su aroma al escenario y al espectador, a los de arriba y a los de abajo, sin distinción alguna. Estos hechos nos permiten describir y comprender la mencionada parodia autoreferencial, por ejemplo, la acción dramática inicia con Gamuza -interpretado por el propio Quiroga- diciendo:

Yo no sé qué piensan éstos de la gente, semejante obra que han elegió: ni los actores la entienden. (*Canta bajito*) ¡Sentila a ésa, no sabe la letra todavía! (*Hacia arriba*) ¡Te felicito por la retentiva!... (*Por el reflector*) ¿Y qué quieren que le arregle a esto? ¡Gastan la guita en macanas y después hay que andá yapando las cosas! (*Baja el maquinista Ferreira, a quien llaman “Uñudo”*).

Uñudo:- ¿Qué hablás solo, che?

Gamuza:- Medio tardecito estás llegando, vos.

Uñudo:- Callate, si hace como una hora que toy discutiendo con el arquitecto... Voy a tené que desarmá media escenografía.

Gamuz:- ¿Qué ha pasao?

Uñudo:- (*Se cambia de ropa*) ¡Qué mierda se yo! A ése no lo entiende nadie. ¿Para qué mandan estos cosos, hermano? No se le cae el metro de la mano. Como si de la platea la gente va fichá si falta o sobra un centímetro. ¡Gana i jodé! (2000: 13).

Aquella obra difícil a la que supuestamente “ni los actores entienden” es el texto de Brecht que Quiroga y su grupo realizan en 1972; asimismo, la cita muestra las ironías y los enfrentamientos cotidianos entre los “eruditos” del teatro (arquitectos, ingenieros) y los hacedores reales, es decir, los expertos que con su oficio y creatividad resuelven importantes problemas escenotécnicos sin recursos económicos. En este sentido, la obra es también un homenaje a los olvidados “trabajadores detrás de bambalinas” [6].

Otros factores que corroboran la interdiscursividad con la praxis escénica son los múltiples preconceptos que surgen a lo largo de la obra, por ejemplo: el gato de María se llama “Volpone” -como la recordada obra de Ben Jonson- y los protagonistas juegan a “Esta noche de improvisa”, en alusión a la pieza de Pirandello, además, los personajes combinan su singular modo de hablar con términos como “hacé muti por el foro”, “la damita joven” o “ensayo parcial”, entre otros. En suma, el texto recrea situaciones míticas de la bohemia teatral, por un lado, las venganzas de los técnicos hacia los actores engreídos, por el otro, el sótano de la sala como legendario lugar de aventuras sexuales.

3.2. Los personajes: antecedentes y configuraciones estéticas

Para analizar los personajes de *El guiso caliente* es necesario reconstruir sus procesos creativos y antecedentes ficcionales. En el programa de mano del estreno, el director y autor señala:

El público que ha seguido la trayectoria de Nuestro Teatro conoce sin dudas a “la María”, ese típico personaje tucumano que se plasmó en el escenario allá por 1970. Desde entonces no ha faltado nunca, sino que ha crecido, se ha enriquecido, ha cobrado la categoría de personaje con mayúscula, hecho que se trasciende a sí mismo, porque la María está llena de mundo, posee la ternura y la frescura propios de la gente que vierte verdad como si estuviera cantando y que jamás quieren parecer lo que no son.

En efecto, “la María” es una creación escénico-dramatúrgica de Rosa Ávila y Oscar Quiroga. Según entrevistas realizadas a la actriz, dicho personaje nace en el año 1960 en el marco de las improvisaciones y ejercicios que realiza junto con su compañero, el artista plástico Juan Lanosa, en la Escuela Municipal de Arte Dramático, bajo la coordinación de Héctor Giovine. Si bien el surgimiento de este personaje reconoce sus orígenes en juegos espontáneos sin fines espectaculares, su permanencia en las reuniones de camaradería y el placer que provoca entre los miembros del grupo, impulsa a Oscar Quiroga a trabajar dramáticamente con el personaje, pero adaptándolo a la estética de la *commedia dell'arte*. De este modo, “la María” - recuperando atributos del tradicional personaje Colombina- llega a los escenarios del norte argentino por medio de cuadros breves que conforman la estructura general del ciclo Café Teatral que, desde 1974 hasta 1980, el grupo desarrolla sistemáticamente en el conocido bar Zeta, ubicado en San Martín al 500.

Las primeras etapas del Café Teatral, es decir, entre los años 1974-1977, les sirven a la actriz y al autor para consolidar los rasgos dramatúrgicos del personaje. En 1978 surge el texto *María la comué*, un cuadro con mayor desarrollo e intencionalidad artística que funciona como apéndice al reestreno de la obra *La cantante calva* de Ionesco. Al año siguiente, “la María” y sus dos compañeros en la ficción, “el Gamuza” y “el Uñudo”, dejan el formato del café concert para ser incluidos como personajes formales en una estructura dramática convencional, o como dice Quiroga en la cita anterior, pasan a ser “personajes con mayúsculas”. Entonces, cercano al formato de trilogía, nacen las obras *El guiso caliente* de 1979, *La Fiesta* y *La casa querida* de 1980, esta última logra ser estrenada recién en 1987.

Como señalamos, desde el inicio de este proceso creativo, Ávila y Quiroga optan por trabajar estéticamente a partir de la *commedia dell'arte*. Esta línea poética registra distintos antecedentes en Nuestro Teatro: desde las sesiones grupales para estudiar la historia del teatro universal hasta los entrenamientos físicos y actorales con la docente Ana Marta Mangione a principios de los años '70; entonces, la *commedia dell'arte* funciona como un “estímulo externo” (Pellettieri, *ibídem*: 258) para las creaciones escénicas de los artistas mencionados, incluso, el sombrero del Arlequín opera como símbolo identitario del grupo. Al mismo tiempo, la tendencia hacia la comedia popular se articula con la tradición farsesca, también desarrollada por dichos teatristas entre los años 1954-1966, es decir, lo que hemos llamado, segunda fase intelectual del autor en estudio.

En función de estas experiencias, María, Gamuza y Uñudo reproducen el triángulo de *zannis*: Colombina, Arlequín y Brighella respectivamente, aunque en el personaje Gamuza encontramos también atributos del Polichinela, por ejemplo, en su capacidad de filosofar sobre las contrariedades del mundo.

Desde sus primeras escenificaciones, “la María” es definida como una joven tucumana, sin educación, campesina, profundamente arraigada a la cultura popular azucarera que decide dejar su pueblo Pala Pala para probar suerte en la ciudad. En uno de sus monólogos iniciales dice: “mi largao a la ciudad porque en mi casa como muchos y el hambre nos tenía como michi lavao...”. En aquellas actuaciones, sus argumentos retoman el formato del juego amoroso clandestino entre el Arlequín y la Colombina, como así también sus juegos irónicos para eludir preceptivas morales y los acosos sexuales de las otras máscaras, todo esto, adaptado a sus percances vividos al llegar a “la capital”. En estas tramas, al igual que en los *conovaccio* del siglo XVI y XVII, María sale siempre triunfante por su ingenio, vivacidad y seducción.

Por lo tanto, al estrenarse *El guiso caliente*, el espectador tucumano conoce la historia de estos personajes que, sin mayores fundamentos ficcionales, abandonan el jocoso y festivo ámbito de un bar para vivir, desde el año 1979, en el grotesco sótano de un teatro. Estas circunstancias corroboran el principio de lo paródico autobiográfico ya descrito; a su vez, nos permiten comprender lo “neogrotesco” mediante la apropiación o interiorización de lo cómico popular resultante de las propias experiencias escénicas de Nuestro Teatro.

Al igual que en la *commedia dell'arte* y en el grotesco criollo, en *El guiso caliente* se evidencia el uso de términos, modismos, fraseos y otros giros lingüísticos que se fundan en las particularidades fonéticas, morfosintácticas y léxicas propias de la región Noroeste Argentino y de la tradición popular tucumana (Cfr. Rojas Mayer, 2000). Por ejemplo, si pensamos en el empleo de comparaciones o símiles, encontramos: “Má ordinario que puchero de oreja”, “putiando como perro qui landao hueso con hormiga”, “Más raro que higo con carozo”, “El chango le anda arrimando la chata a la changuita”, “masticá bien chango, parece que

aprendió a comé con matecocido”, “Tomillo le decíamos a ése, porque era muy vueltero”, “No se dice mortadela, si dice jamón de albañil”, entre otros. A su vez, estos recursos constituyen la potencialidad cómica de la obra, los que funcionan como auténticos *lazzi* [7].

Siguiendo esta configuración poética, podemos indicar que las funciones actanciales de María coinciden con las de Colombina, en tanto ambas buscan dar equilibrio a las partes enfrentadas y resolver los conflictos desde el poder del amor, no un amor idealizado, sino erótico-corporal. De este modo, las máscaras cantan diciendo:

María:- Yo quiero un hombre que me dé todo/lo que preciso para vivir/besos muy hondos,
caricias largas/y algo de guita pa cocinar.

Gamuza:- Pan y cebolla

Uñudo:- Carne i cogote

Bautista:- Y mucho vino/tinto y dulzón.

María:- Que sea machito, que no moleste/cuando con otro me vea charlar... (Quiroga, *ibídem*: 33).

Sin embargo, en *El guiso caliente* esta fortaleza erótico está restringida, cercenada, no se muestra la picardía lúdico-sexual de textos anteriores; por el contrario, María, Gamuza y Uñudo devienen en máscaras cómicas a las que les robaron la risa y el deseo. Entonces, a través de esa mueca mutilada, emerge lo grotesco sostenido en una concepción de cuerpo bajtiniana, esto es, a diferencia del cuerpo individual, equilibrado, completo o cerrado de la estética clásica, el “cuerpo grotesco” -con raíz en la tradición medieval y en sus proyecciones históricas- se caracteriza por lo incompleto e imperfecto, por su apertura al resto mundo, por la fusión entre lo cósmico, lo social y lo corporal. Según Bajtin, el cuerpo grotesco rompe sus propios límites. Dice al respecto:

El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites (1994: 30).

Los personajes de *El guiso caliente* se encuentran en una lucha constante con esta imagen de cuerpo grotesco, por ejemplo, por la metódica ingesta de alcohol y comida que acompaña cada acción dramática, como así también, por los olores recreados o por las connotaciones sexuales enunciadas. Sin embargo, repetimos que dicha concepción de cuerpo no llega a concretarse, es polemizada a lo largo de la obra, pues, el control dictatorial y la autocensura coartan permanentemente los *gestus* de los protagonistas.

Al mismo tiempo, en la obra que estudiamos, el personaje Bautista es quien lucha entre el ser y el parecer, porque frente a sus utopías de artista y ante una realidad dual -Virginia lo ama pero lo deja por conveniencia- confronta consigo mismo, disputa por su propia identidad. Nuevamente aparece en la dramaturgia de Quiroga “el joven” [8], pero ahora es un sujeto vulnerable, con sueños vacíos, sin las consignas de rebeldía o “revolución” silenciadas por las circunstancias de enunciación políticas del texto. Así, la confusión y la intolerancia lo conducen hasta la caída de su “máscara”, al examinar su “rostro” cuando reconoce que no es Dragonelli el culpable de su pérdida, sino él mismo por su incapacidad para adaptarse a la realidad. A su vez, como ya dijimos, este quiebre provoca el “desgarro interno” en el personaje María al sentir que Gamuza está por morir. Dice:

María:- Nada más que comé un guiso, eso era todo. Me gustaría preguntale a Dios a quién le toca el sufrimiento. Al bueno, al que siempre está alegre, al que no tiene nada... ¿A quién? Ahora me parece que en vez del corazón tengo un grito aquí adentro que no me quiere salí (Quiroga, *ibídem*: 42).

En este punto del desarrollo, el texto alcanza valores existencialistas, principalmente por el interrogante de María hacia Dios, esto último, como intento de respuesta frente a lo incomprensible de la violencia que la invade de manera persistente; es decir, ante una realidad que -como dice Uñudo- “salpica sangre”.

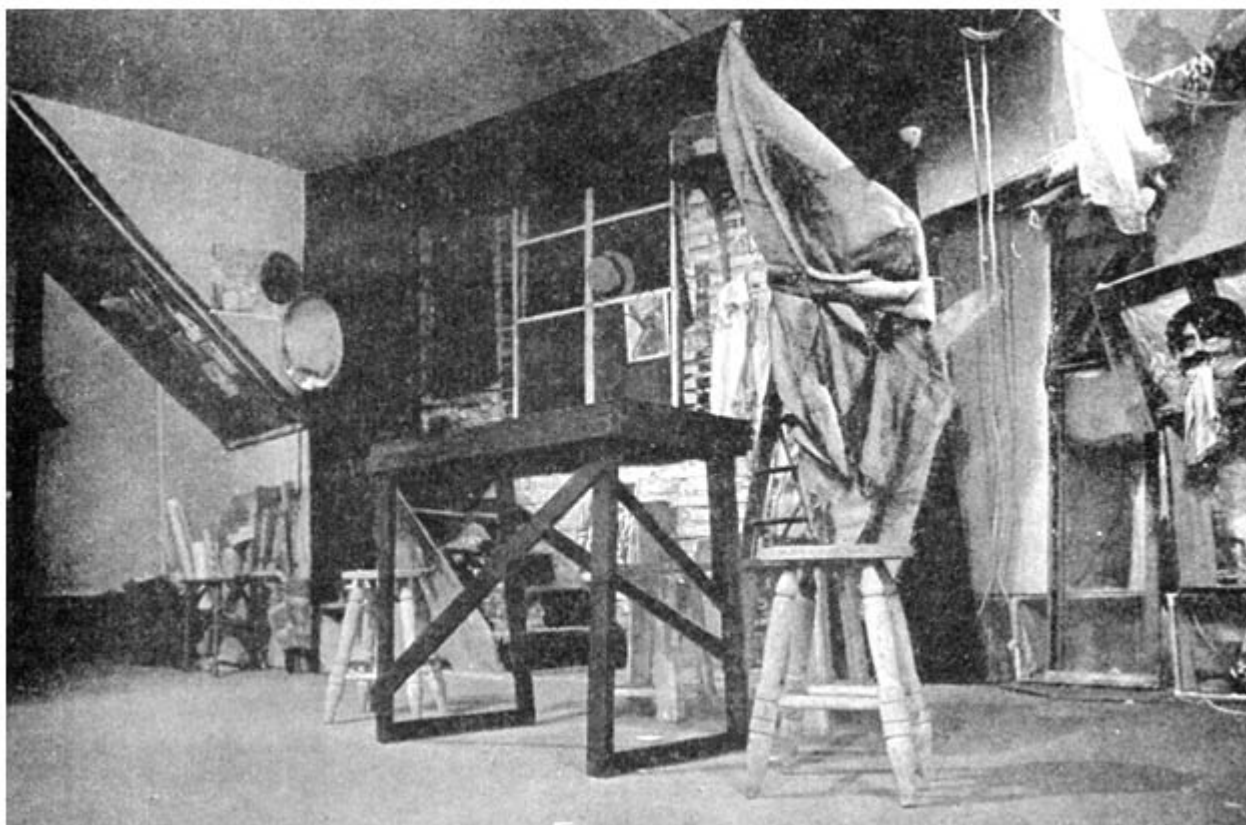
Desde esta perspectiva analítica, el personaje Viejo funciona como un intertexto de “El Viejo Criado” en *El malentendido* de Camus; pues, caracterizado por un silencio intrigante y por el vaticinio de lo trágico, acompaña a María en su grito final, del mismo modo que sucede en la obra del autor francés.

3.3. Dimensiones temporales y espaciales: el sótano-gruta

El “tiempo diegético” del relato ubica a la acción dramática en una sola noche y muestra una duración “isocrónica” (García Barrientos, 1991: 267-268), es decir, igualdad entre el tiempo representado y el representante. Este plano se observa de manera notoria en el primer acto, el que coincide exactamente con el lapso de preparación del guiso en vivo, siendo su aroma un modo de unir la ficción con lo real. Luego, encontramos un único “resumen” temporal, es el momento de la cena que permite el pasaje al segundo acto, habiendo transcurrido treinta minutos, según las indicaciones en didascalias.

En lo que respecta al “espacio diegético” (García Barrientos, 2003: 127), Quiroga plantea lo siguiente:

(...) Parte de un taller de escenografías en el sótano de un teatro. Hacia el lateral se ve una rampa que lleva a la calle. Hay trastos y elementos diversos. Una escalera de robusta estructura comunica con el escenario. Adelante, sobre la derecha, hay un ventiluz y debajo de él un anafe. Una mesa rústica, sillas y bancos (ibídem: 13).



El guiso caliente (1979): planta escenográfica general.

Como puede observarse en el documento visual citado, el “espacio escénico” coincide con el espacio diegético en la unidad de lugar establecida y en los dispositivos u objetos relatados. Paralelamente, la obra construye otra dimensión espacial, la que se percibe de modo “latente”. Nos referimos al “mundo de arriba”, al escenario, desde el cual se escuchan las voces de los actores y hacia donde los personajes permanentemente se dirigen, ya sea de modo explícito o implícito. Este espacio “otro” es, desde un punto de vista actancial, dinámico puesto que altera las relaciones de los personajes entre sí.

El contrapunto del ámbito latente es, por supuesto, el sótano manifestado. En él encontramos un nuevo fundamento poético con aires de familia con el “neogrotesco”, aludimos a la reactualización de su sustancia originaria: la “gruta” [9], dado que es un lugar cerrado, oscuro, lúgubre, un bajo-fondo eventualmente iluminado por las tareas del electricista Gamuza.

La semantización de estos espacios, definidos en la obra como “el mundo de arriba” y el “mundo de abajo”, conforma la fuerza de oposición central. Al mismo tiempo, ambas ideas constituyen las proposiciones de la tesis social que el texto afirma; esto último, evidenciado en la siguiente situación:

Voz:- ¡Ferreira! ¿Está ahí abajo?

Uñudo:- ¿Qué pasa arquitecto?

Voz:- Por favor, suba, que lo necesito aquí arriba.

Uñudo:- ¡Un momentito, ya voy! (Toma rápidamente su vino y sube) ¡Con qué me irá a salir ésta ahora!

María:- Parece macana, pero es como si sólo fuese arriba o abajo... Nosotros mismos decimos "me voy arriba", en lugar de escenario, camarines o cabina... y lo mismo, "abajo" en vez de sótano o taller. Dos mundos parece que fueran.

Gamuza:- ¡Y son dos mundos, María! Pero, ¿sabí qué?, nosotros le llevamos una ventaja: somos necesarios arriba y abajo... Ellos qué van a venir a hacer aquí. (Se acerca a la escalera) ¿Vos sabí las veces que sueño con esta escalera? Mejor dicho, sueño que no está. Es una pesadilla. Yo estoy arriba y cuando quiero bajar, no la veo a la escalera; en el medio hay un río que arrastra todo. Y yo me desespero... Muchas veces llego aquí y la toco, veo que es pulsada, fuerte, y no entiendo ¡por qué mierda sueño que no está! Un puente, eso me parece esta escalera.

María:- Aquí abajo, uno se siente más entero.

Gamuza:- Es que nosotros no nos andamos mintiendo. Somos más afines, no sé, mas nosotros, sin dá vuelta pa querer sé lo que no somos... Como el olor que sale de ese guiso: uno huele y sabe ese guiso, que no puede ser otra cosa más que guiso (ibídem: 17).

En consecuencia, los personajes María, Gamuza y Uñudo transforman al "sótano-gruta" en un refugio contra ese mundo otro al que buscan eludir. Asimismo, aparece el temor a quedar aislados, sin el "puente" que les permita escapar hacia su albergue. Esta metáfora espacial se vincula con los recursos paródicos antes mencionados.

Por un lado, el mundo escindido es un intertexto con el ámbito escenográfico de *Babilonia, una hora entre criados* (1925) de Armando Discépolo. Recordemos que en dicho texto dramático se plantea también una cocina subterránea que divide el mundo de los ricos y el de los sirvientes, éstos últimos, inmigrantes que -a diferencia del dueño de casa- no logran "hacer la mérica". Así, el "subsuelo" funciona en la obra de Discépolo como un discurso de poder y de distinciones sociales.

Por otro lado, lo paródico se vincula nuevamente con lo autobiográfico: primero, lo externo amenazante es resignificado mediante un sombrero monólogo de Gamuza, ficcionalizado a partir de recuerdos infantiles del autor; segundo, el resguardo en aquel sótano-gruta es también un efecto de sentido en torno a las condiciones de producción de los citados artistas, quienes, recordemos ya forman parte de las "lista negras" correspondientes a la Operación Claridad emitida por la última dictadura militar, y que deben reubicarse en campo teatral específico para superar los obstáculos de la censura, autocensura y persecución.

En síntesis, ante el terrorismo de Estado, la violencia legitimada y la desaparición de personas como una "muerte sin escena" (Schnaith, 2005), la dramaturgia de Quiroga y el quehacer escénico del grupo Nuestro Teatro -fortalecidos por la alegoría del *theatrum mundi*- forjan una estrategia de resistencia estética: lo cómico popular y lo erótico con rasgos grotescos. Cada modismo o fraseo tucumano, cada gesto obscuro opacado, cada silencio cómplice entre los creadores y los espectadores, construye un intersticio por donde Eros enfrenta a Tánatos [10].

4. Mirada final

Tal como hemos demostrado en trabajos anteriores (Cfr. Tossi, 2010), Oscar R. Quiroga participó activamente del proceso de radicalización política que determinadas fracciones del campo intelectual argentino exigían durante los años 1966-1975, convirtiéndose en un intelectual militante y operativo al proyecto de reconstrucción nacional y popular del peronismo. Por lo tanto, las indagaciones poéticas de Quiroga antes del golpe de Estado de 1976 respondían a tales posicionamientos artístico-intelectuales.

Con el inicio de la dictadura militar se produce un desplazamiento poético en la dramaturgia de Quiroga, esto es: desde el realismo reflexivo hacia la comedia popular y el neogrotesco. Los ciclos de *Café Concert*

protagonizados por el personaje “la María” y la obra *El guiso caliente* (1979), entre otras, dan cuenta de este nuevo posicionamiento artístico y del cierre de un período histórico-teatral que, desde 1954, los agentes locales venían forjando.

En consecuencia, la estética grotesca, expresada en la caída de máscaras, el desgarramiento interno, las lógicas del anhelo-frustración, las apropiaciones paródicas y sus particulares metáforas témporo-espaciales contribuyeron a que la escena del norte argentino se convierta en un “refugio” frente al avance del terrorismo de Estado.

Notas

- [1] En nuestro trabajo de tesis doctoral hemos intentado contribuir a dicho estado de la cuestión. Véase: Tossi, Mauricio (2009).
- [2] Para conocer una biografía completa del autor, consúltese: Tossi, Mauricio (2008).
- [3] Las fechas consignadas responden al estreno teatral en Tucumán.
- [4] Es pertinente aclarar que, dentro de la propuesta teórica de Pellettieri antes referida, estas obras no se denominan “neogrotesco” sino “neosainete inmoral”. En este trabajo, optamos por el primer concepto, siguiendo a los citados textos ensayísticos de B. Trastoy y de L. Ordaz.
- [5] En el caso de Pellettieri (2008), se estudian las apropiaciones paródicas que estos textos hicieron de sainete tragicómico. De igual manera, Trastoy (1987) analiza la obra *La nona* a partir de sus intertextualidades con *Don Chicho* de Alberto Novión.
- [6] Cfr. Programa de mano del estreno de la obra.
- [7] En la tradición actoral de la *commedia dell'arte* de los siglos XVI y XVII, un *lazzi* es una microacción que, improvisada o prefijada en el *canovaccio*, se usaba como efecto cómico (Cfr. De Marinis, 1997: 152).
- [8] Nos referimos a la obra *Los días nuestros* de 1972. Allí, Quiroga desarrolló los conflictos sociales de los jóvenes tucumanos en el marco de las protestas estudiantiles y obreras del “Tucumanazo”; ubicaba a dichos personajes en un clima de frustración desmedida al reflejar sus fluctuaciones políticas entre un individualismo iracundo y la posibilidad de radicalización ideológica que los llevaría, incluso, hasta la clandestinidad.
- [9] Como se sabe, el término “grotesco” (del italiano *grottesca*, derivado de gruta) se aplicó originalmente a las pinturas parietales ornamentales descubiertas en el siglo XV en diversos monumentos romanos, las que se caracterizaban por sus motivos fantásticos, mezcla de lo vegetal y lo animal con figuras humanas (Cfr. Kayser, 1964).
- [10] Las hipótesis sobre la recepción de este texto teatral serán abordadas en un futuro ensayo, pues su estudio implicaría un análisis exhaustivo de las variables contextuales y de las lógicas del campo teatral durante el año 1979, es decir, tareas que exceden los objetivos de este artículo.

Bibliografía general

- Bajtín, Mijaíl (1994): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza, Buenos Aires.
- De Marinis, Marcos (1997): *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatralogía*. Galerna, Buenos Aires.
- García Barrientos, José Luis (2003): *Cómo se comenta una obra de teatro*. Síntesis, Madrid.

- (1991): *Drama y tiempo*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Ordaz, Luis (2005). *Personalidades, personajes y temas del teatro argentino, tomo 2*. Inteatro, Buenos Aires.
- Pellettieri, Osvaldo (1997): *Una historia interrumpida. Teatro Argentino 1949-1976*. Galerna, Buenos Aires.
- (2008): *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Galerna, Buenos Aires.
- Quiroga, Oscar Ramón (2000): *Obras de teatro*. Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.
- (1999): *Arlequín, pan y amor*. Nuestro Teatro, S. M. de Tucumán.
- Rojas Mayer, Elena M. (2000): “La lengua del Noroeste”. En: Bazán, A. R. *La cultura del Noroeste Argentino*. Plus ultra, Buenos Aires.
- Sanhueza Carvajal, M. Teresa (2004): *Continuidad, transformación y cambio: el grotesco criollo de Armando Discépolo*. Nueva Generación, Buenos Aires.
- Schnaith, Nelly (2005): *La muerte sin escena*. Leviatán, Buenos Aires.
- Tossi, Mauricio (2010): “El grupo ‘Nuestro Teatro’ y la dramaturgia de Oscar R. Quiroga, Tucumán (1967-1975): indagaciones estéticas y posicionamientos políticos”, en: Orquera, Fabiola (Compiladora). *Ese ardiente jardín de la república: Formación y desarticulación de un campo cultural (Tucumán, 1880 - 1975)*. Alción, Córdoba.
- (2009): *El teatro en Tucumán: formas poéticas y significaciones socio-culturales*, Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, inédito.
- “Pisándole la sombra a un pájaro. Apuntes sobre la obra de Oscar R. Quiroga”. *Revista 1300km, Escrituras desde la frontera*, 2008, n°3, pp. 1-6.
- Trastoy, Beatriz (1987): “Nueva tendencias en la escena argentina: el neogrotesco”. *Espacio de crítica e investigación teatral*, n° 3, Espacio, Buenos Aires.
- Viñas, David (1997): *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Corregidor, Buenos Aires.

© *Mauricio Tossi 2010*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

