

*Lejos de aquí* de Roberto Cossa y Mauricio Kartun: familia, absurdo y temporalidad en  
una re-escritura del grotesco criollo

Mariana Pensa

*UCLA Extension*

El grotesco criollo es un género teatral que revela las condiciones de vida de los inmigrantes, especialmente italianos, que poblaron la ciudad de Buenos Aires durante la época de la gran inmigración (1880-1920). Uno de los núcleos sobre el cual este teatro funciona es el del patetismo de los personajes que pueblan las obras grotescas, patetismo que revela la contradicción entre lo que los personajes quieren ser y lo que son en realidad. Armando Discépolo es el autor-faro de este teatro, y los grotescos que empieza a escribir desde 1923 constituyen un *corpus* creativo y modernizador en el teatro argentino de la época. Si bien el autor abandona la escritura en 1934, con su obra *Relojero*, Discépolo se mantiene activo en el campo teatral durante los próximos cuarenta años, traduciendo y dirigiendo obras hasta su muerte en 1970. Durante las décadas de los '50 y los '60, con el advenimiento de nuevas teatralidades, el término “grotesco criollo” adquiere un significado negativo, siendo nivelado e incluso confundido con el del “sainete criollo”, género de menor alcance creativo. En 1969, el primer trabajo objetivo sobre el alcance del grotesco criollo es el realizado por David Viñas en su prólogo a las obras escogidas de Armando Discépolo publicadas por la editorial Jorge Alvarez. Su artículo “Armando Discépolo: grotesco, inmigración y fracaso” propone tanto una lectura crítica como una apreciación estética sobre su textualidad. En esa década, y especialmente a partir de dos obras precursoras como *La fiaca* (1967) de

Ricardo Talesnik y *El avión negro* (1969) de Oscar Viale, nuevos dramaturgos llevan al grotesco criollo a una nueva categoría teatral, a partir del “neo-grotesco criollo”, que hoy por hoy, a través de autores como Roberto Cossa, Ricardo Halac, Mauricio Kartun, o Jorge Nuñez sigue vigente en los escenarios nacionales del siglo XXI. Estos dramaturgos, junto con otros, reúnen en sus obras una propuesta de re-escritura que combina los elementos discepolianos, las nuevas textualidades al uso y la visión de mundo propia que toma en cuenta la realidad política y social circundante de las últimas décadas en Argentina.

El texto que nos compete, *Lejos de aquí*, escrito en 1993 en colaboración por Roberto Cossa y Mauricio Kartun se sitúa en esta nueva tradición que trabaja activando creativamente el grotesco criollo. Analizamos en este texto especialmente cómo la transposición y desarrollo de la primera tradición hacia la segunda incorpora una nueva visión de mundo absurda y un uso de elementos inéditos para la caracterización del núcleo familiar, el espacio, la temporalidad y los personajes y su propio enmascaramiento.

Los textos del grotesco criollo trabajan con el espacio geográfico de la ciudad de Buenos Aires, centro urbano en el cual casi el 50% de los inmigrantes que llegaron a la Argentina entre 1880 y 1920 se ubicaron (Onega, 1982:18). En la re-escritura que Cossa y Kartun hacen de esa tradición a fines del siglo XX, la inmigración no parte de Italia o España sino de Argentina. Una visión diferente se incorpora dentro del universo textual de lo conocido, ya que estamos percibiendo un espacio geográfico nuevo, y recepcionando la intriga desde un lugar extraño. Argentina no es ya la recipiente de los inmigrantes, sino España, en este caso. Nos encontramos con un “mundo al revés”, en donde lo conocido da paso a lo desconocido. Desde el punto de vista del receptor (tanto

lector como espectador) esta obra evoca un “horizonte de expectativas” extraño y diferente, ya que la visión familiar e histórica de un “inmigrante que llega a la Argentina”, debe sustituirse por la de un “inmigrante que llega desde la Argentina”. Este cambio introduce la categoría de lo nuevo en el sistema, refuncionalizando el grotesco criollo internamente como texto literario, y al mismo tiempo relacionándolo externamente con su contexto social, histórico y demográfico. Al decir de Jaus (1976):

Lo nuevo no es pues, una categoría *estética*. No se agota en los factores de la innovación, sorpresa, sobrepajamiento, reagrupación, alienación, a los que exclusivamente atribuía importancia la teoría formalista. Lo nuevo se convierte también en categoría *histórica*, cuando el carácter diacrónico de la literatura es llevado hasta la pregunta de cuáles son propiamente los momentos históricos que convierten en nuevo lo nuevo de un fenómeno literario. (194)

De esta manera, cuando la didascalia del texto nos señala el espacio como “Un parador en la zona de Casa de Campo, sobre la ruta de salida de Madrid” (101) podemos entender ese cambio geográfico en función de la propia constitución demográfica de la Argentina de las últimas tres décadas del siglo XX: un país en crisis política y social que lleva a sus habitantes a abandonarlo en búsqueda de nuevas tierras, tanto como exiliados (década del ‘70) o como inmigrantes (décadas del ‘80 y ‘90). Esto es exactamente lo opuesto a lo que ocurría un siglo antes, cuando el país era el que recibía a sus nuevos pobladores. Para los receptores de esta obra en 1993, el cambio propuesto es entendible, y lo nuevo puede ser explicado no solo a la luz de la necesaria renovación y/o “desviación” estética de un género (Pavis, 1980: 234), sino también por la necesidad de ese mismo género de reflejar lo histórico-social.

El grotesco criollo representa en escena la historia de vida y padecimiento de familias de inmigrantes. Estas familias permanecen unidas frente a los problemas que se les presentan, como ser la supervivencia en un país y medio extraño, la miseria y la falta de horizontes (cf. con dos obras canónicas de Armando Discépolo: *Mateo* y *Stéfano*). El texto que nos compete presenta una familia en vías de disolución, en donde cada uno de los miembros quiere abandonar España. Manolo, el dueño del parador, es originalmente de este país pero secretamente quiere volver la Argentina, donde ha vivido, mientras que su cuñado, Lorenzo activamente busca dejar el país al cual inmigró 17 años atrás junto con su hermana Estela. Los empleados del parador también quieren irse, Mercedes, la sobrina de Manolo, quiere irse a Londres, mientras que El Mejicano, que ha vivido en los Estados Unidos, parte hacia el final de la obra a Noruega. La familia como núcleo unificador y contenedor aquí ya no existe, sino que cada miembro de la misma parece vivir en su propio mundo, separado del resto. Manolo, quiere vender su parador y regresar a la Argentina junto con su mujer. Su mujer por otro lado, solo quiere escapar de un matrimonio y una situación laboral con los cuales no es feliz. Con respecto a Lorenzo, el personaje en el cual se concentra la intriga de la obra, su obsesión por regresar a la Argentina tiene que ver con el recuerdo utópico de lo que fue su juventud, y de poder realizar, una vez en Buenos Aires, la misma rutina que hizo en su juventud:

Lorenzo: [Llegar a Buenos Aires] ¡A las ocho de la mañana... de allá! Entre los trámites...la aduana... se hacen las nueve. Me tomo un taxi en Ezeiza y a las diez menos cuarto estoy en Corrientes y Callao. ¡El centro del mundo! Le compro el diario Clarín al Colorado... (...) me pongo el diario bajo el brazo y... a caminar por Corrientes. Tres cuadras hasta el bar Paulista (...) A las doce... el vermut en La Paz que está haciendo cruz con el bar Ramos. (...) (106)

Dentro del universo creado por el texto, Lorenzo es el inmigrante que todavía está unido a su propio pasado en Argentina, que él representa a partir de lo estereotípico “porteño”: la avenida Corrientes, sus bares y la “cultura del café”. Al vivir ensimismado en una idea o tiempo utópicos, Lorenzo no participa de una relación sana con su familia, sino que está alienado. En oposición a lo que Jain (1991) reconoce como propio del inmigrante, es decir la tendencia a “to sever the links with the past” (9) este texto remite a un inmigrante que todavía recuerda con nostalgia el pasado en Argentina, pero para Lorenzo su ciudad, a la distancia, se ha transformado, como hemos mencionado, en un estereotipo, en una lista de lugares comunes como los que podrían aparecer enumerados en una guía turística.

Como hemos mencionado, la intriga de *Lejos de aquí* se desarrolla alrededor del personaje de Lorenzo y su imposibilidad de volver a Buenos Aires. Tres veces durante la obra Lorenzo trata de viajar a esa ciudad, pero siempre algo sucede en su contra que le impide realizar su cometido. La primera vez, el taxi en donde va hacia el aeropuerto de Barajas se queda parado en la ruta, la segunda vez no puede salir de España ya que es un ilegal y por consiguiente no tiene documentación para salir o entrar, y la tercera vez, el personaje consigue viajar a la Argentina, pero haciendo escalas en diferentes países, y al perder una de ellas regresa a Madrid. Estas situaciones tragicómicas/grotescas por las cuales Lorenzo tiene que pasar, complejizan el texto llevándolo hacia los carriles del absurdo. En su obra *The Grottesque in Art and Literature*, Wolfgang Kayser estudia diferentes textos literarios recorridos por un sentido de dislocación y extrañeza, que remiten finalmente al universo absurdo. De hecho, esta idea del absurdo es señalada por el autor como la última progresión del juego grotesco, en donde el escritor vacía de libertad a sus personajes, y los lleva a un universo que, por ser desconocido, produce

horror. Es el mismo universo que se construye en *Lejos de aquí*. Citamos a continuación dos ejemplos de esta manifestación del absurdo en el texto. El primer ejemplo es la razón que Lorenzo da sobre su imposibilidad de salir de España, al ser detenido en Barajas:

Lorenzo. Cuatro cadenas. Todo el día detenido. Después me llevaron a una oficina. Me interrogaron. ¡Un quilombo! Me decían que me iban a deportar.

Manolo. Y bueno...si tú te ibas

Lorenzo. Es lo que les dije. ¡Depórtenme! Si yo me quiero ir. (*Imita a un funcionario.*)

“Mire usted que si lo deportamos no puede volver más a España”. ¿Y para que quiero volver a España?

Mejicano. ¿Y porqué no te deportaron, pues?

Lorenzo. No pueden.

Manolo. ¿Cómo que no pueden?

Lorenzo. Porque soy ilegal.

Manolo. No se entiende.

Lorenzo. Me iban a deportar...Pero cayó un funcionario de Migraciones y dijo que no podía ser que yo haya estado diecisiete años sin permiso de residencia. Que eso era ilegal.

Está bien... Le pregunte: ¿y qué hacen con los ilegales? “Los deportamos” ¡Y bueno!

¡Pero no! No me pueden deportar. (132-33).

El segundo es la descripción del complicado vuelo que el personaje ha elegido para ir a Buenos Aires:

Lorenzo. (...) Voy por Iberia a Suecia y ahí hago combinación con Aeroflot. A Rusia. Me quedo dos días en Moscú y agarro el vuelo de Varig... Rabar. Dakar. Rio de Janeiro. En Rio de Janeiro combino con Aerolíneas Argentinas... Montevideo, Buenos Aires.

(*Radiante.*) ¡Buenos Aires! (125-26)

La absurdidad no solo se percibe en el personaje de Lorenzo, sino también en el de su hermana, Estela. Cuando el personaje ve a un grupo de maratonistas corriendo frente al parador no duda en unirse a ellos, y se va corriendo hacia Alemania (el último tramo de la competencia). Estas situaciones que acabamos de señalar marcan un universo-otro en el que el sinsentido ha cobrado forma. Es aquí en donde la textualidad del grotesco da un vuelco hacia el absurdo. Es imposible no pensar en los textos del dramaturgo Eugene Ionesco cuando Lorenzo relata su conversación con el funcionario de aduanas o el viaje dislocado que Lorenzo realiza para llegar a Buenos Aires. La incongruencia y la irracionalidad se han apropiado del texto grotesco, pero por sobre todo, lo extraño se ha instalado en ese texto. Esta idea de lo extraño, por otra parte, tiene correlación con el concepto de “estravaganza” propuesto por el crítico italiano Gino Gori. Gori, cuyos trabajos sobre la relación dialógica entre grotesco y absurdo fueron recopilados en un volumen de 1978, pero fueron producidos en la década del ‘20, escribe:

Il grottesco, appunto perché né comico puro, né umorismo, né caricatura, né satira, ma tutte queste cose insieme (...). Avrebbe un carattere di assurdità manifesta, di palese *estravaganza*. (57)

La imposibilidad de Lorenzo de escapar/dejar España lo sitúa como un personaje patético, encerrado en un engranaje que no puede controlar, con un pasado utópico que remite permanentemente a un futuro inexistente. Su temporalidad lo remite a un tiempo cíclico, en donde siempre se repiten los mismos hechos, y las cosas vuelven al punto de origen. No hay progreso en su vida, ni puede controlarla como un adulto, porque no puede moverse de donde está, tanto física como mentalmente. Es todo esto lo que lo hace doblemente patético y absurdo.

Como personaje que se inserta dentro de la tradición genérica del grotesco teatral, Lorenzo está enmascarado. La máscara del teatro grotesco es una *máscara invisible*, que los personajes se colocan para ocultar su verdadero ser. Es también, básicamente, una *máscara social*, que los personajes llevan consigo para mostrar lo que ellos solo están interesados en mostrar a la sociedad. La máscara grotesca, entonces, es una que esconde el verdadero Yo. Este verdadero Yo (o Yo privado) aparece en el momento climático de este teatro: durante el momento de caída de la máscara.

Un primer acercamiento superficial a la dicotomía máscara y rostro en la constitución de Lorenzo nos lleva a entenderlo como a un personaje que ama a su país y quiere desesperadamente volver a él. Esa sería la manifestación de su rostro más puro, de su verdadero ser. Lorenzo se presenta, entonces, tal como el *verdaderamente* es, es decir sin ningún tipo de enmascaramiento. Si bien él está envuelto en un universo absurdo, que no lo deja llevar a cabo su objetivo, no hay duda que el hecho de volver es esencial para él. Esta configuración, en donde aparentemente no existe una dicotomía máscara/rostro da una vuelta de 180 grados en la dinámica progresión que lleva al final de la obra. Cuando Manolo ya ha vendido su parador y está pronto a regresar a la Argentina, Lorenzo aparece nuevamente en escena (una sorpresa para el receptor/espectador ya que creemos que finalmente ha logrado llegar a su destino). La explicación que el personaje da sobre su presencia en España es, otra vez, absurda: cuando estaba en el aeropuerto ruso, se confunde el vuelo y toma uno que lo lleva a Vancouver, previa escala en Milán y Madrid. La vuelta al comienzo lo sitúa nuevamente a Lorenzo en una temporalidad cíclica, que remite nuevamente a la inmovilidad, la repetición y la falta de progreso y libertad.

En la última interacción de la obra entre Manolo y Lorenzo, el primero lo invita a volver a Buenos Aires con él:

Lorenzo. (...) Así que... ¿Buenos Aires?

Manolo. Estoy solo. ¿Qué me queda? ¿Soria? Con mi hermano me llevo a las patadas.

Lorenzo. Te podías volver a Vigo...

Manolo. Cuando me fui tenía diez años... ¿Qué voy a hacer en Vigo? En Buenos Aires al menos tengo... bueno, recuerdos... amigos (...) Y tú te vuelves a Buenos Aires finalmente.

Lorenzo. (*Luego de una pausa.*) No. A Buenos Aires, no.

Manolo. ¡Coño, Lorenzo...! Diecisiete años con la misma cantinela y ahora... ¿Quién te entiende? (150-51)

La negación de Lorenzo lleva al momento culminante del teatro grotesco, el de la caída de la máscara del personaje; en este caso Lorenzo reconoce que él efectivamente estuvo en la Argentina:

Lorenzo. Volví. (*Manolo lo mira.*) Ya volví.

Manolo. ¿Cómo que volviste?

Lorenzo. Hace una semana estuve en Buenos Aires... El jueves pasado justo a esta hora, estaba en Ezeiza.

Manolo. ¿En el aeropuerto...? ¿Tú, finalmente en el aeropuerto de Ezeiza...?

Lorenzo. Me temblaban las piernas... Miré por los vidrios. El crepúsculo de Buenos Aires... Casi me pongo a llorar. Un montón de gente saludando en las puertas. (...) A mí no me esperaba nadie. ¿Quién me iba a esperar...?... Habían pasado diecisiete años. ¿Qué hago acá?, me dije. ¡La pregunta...! Se fueron yendo todos, El hall quedó medio vacío... (...) Me quedé solo. Las dos valijas dando vuelta en la cinta. Vaya a saber qué se me dio por... Me puse a llorar como un pelotudo... Me di media vuelta y me volví. (151)

En este momento, la constitución anterior del personaje se desmorona, y lo que era aparente rostro puro, ahora se convierte en dicotomía máscara/rostro. Lorenzo en realidad ha tenido una máscara durante la obra (la necesidad vital y urgente de volver a su país), máscara que esconde el verdadero rostro (el hecho de no querer verdaderamente esa posibilidad, ya que al encontrarse solo prefiere elegir volver a España). Cuando el personaje dice que estuvo en Buenos Aires pero que *volvió*, reconocemos por un breve lapso de tiempo, quien *realmente él es*.

Si los personajes del grotesco criollo no podían enfrentar el mundo luego del momento de caída de la máscara y el único desenlace posible era morir (como en el caso de Stéfano de la obra homónima de Discépolo y de Daniel en *Relojero* del mismo autor), Lorenzo va a re-instalarse en ese mismo mundo, ahora con una nueva máscara. Cuando Manolo abandona la escena, el personaje contesta una llamada desde la Argentina, de una antigua conocida. Su acento va cambiando, y termina la conversación hablando con un acento español, para no ser reconocido. Su (nueva) máscara es ahora la de un español, mientras que su rostro (ser esencial) es el de un argentino. Lorenzo, de ahora en más, va a seguir viviendo en un mundo que lo llevará, tal vez, definitivamente al absurdo vital de esconder nuevamente, quien *realmente él es*. Si bien Lorenzo no muere, de ahora en más se encontrará solo, sin Manolo, su hermana o el parador. El final trágico del grotesco criollo se ha transformado, en la re-escritura de Cossa y Kartun en un final no solo trágico y patético sino también absurdo y extraño.

En *Lejos de aquí*, se produce la refuncionalización escrituraria de un género capital en el teatro argentino, combinando la tradición y lo nuevo a la luz de las condiciones sociales de la época y las nuevas textualidades. El neo-grotesco, como tal,

coloca a una vibrante tradición centenaria ante las puertas del siglo XXI, evitando el olvido, la decadencia y/o desaparición de esa tradición.

## OBRAS CITADAS

- Cossa, Roberto y Kartun, Mauricio. "Lejos de aquí". En: *Roberto Cossa. Teatro 5*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1999. 99-153.
- Discépolo, Armando. "Mateo", "Stéfano" y "Relojero". En: *El teatro argentino. Armando Discépolo*. Buenos Aires: CEAL, 1980. Colección Capítulo.
- Gori, Gino. "Il grottesco". En: *Gino Gori: il grottesco e altri studi teatrali*. Ed. de Paola D. Giovanelli, Roma: Bulzoni, 1978. 57-74
- Jain, Jasbir. *Problems of Postcolonial Literatures and Other Essays*. Jaipur: Printwell, 1991.
- Jauss, Hans. *La literatura como provocación*. Trad. de José Godo. Barcelona: Península, 1976.
- Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and literature*. Trad. de Ulrich Weisstein. Gloucester, Mass: Peter Smith, 1968.
- Onega, Gladys. *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires: CEAL, 1982. Colección Capítulo.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. de Fernando de Toro. Barcelona: Ediciones Paidós, 1980.
- Viñas, David. "Armando Discépolo: grotesco, inmigración y fracaso". En: *Armando Discépolo. Obras Escogidas*. Volumen 1. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1969. Colección Clásicos de nuestro tiempo. VII-LXVI.