

**PRESENCIA DEL GROTESCO CRIOLLO
Y SUS RELACIONES POLIFÓNICAS E INTERTEXTUALES
EN LA OBRA DE TEATRO “EL SHOW DE LOS ENANOS”
DE WILLIAM URDANETA Y OSWALDO BLANCO.**



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA



**PRESENCIA DEL GROTESCO CRIOLLO
Y SUS RELACIONES POLIFÓNICAS E INTERTEXTUALES
EN LA OBRA DE TEATRO “EL SHOW DE LOS ENANOS”
DE WILLIAM URDANETA Y OSWALDO BLANCO.**

Autora: Lcda. Marlin Vera Orellana.
C.I.: 19.187.021

Bárbula, 30 de mayo de 2017



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA



**PRESENCIA DEL GROTESCO CRIOLLO
Y SUS RELACIONES POLIFÓNICAS E INTERTEXTUALES
EN LA OBRA DE TEATRO “EL SHOW DE LOS ENANOS”
DE WILLIAM URDANETA Y OSWALDO BLANCO.**

Autora: Lcda. Marlin Vera Orellana.
C.I.: 19.187.021

Tutor: Msc. Oswaldo Blanco.
C.I.: 5.211.693

Trabajo de grado presentado ante la
Dirección de Postgrado de la
Universidad de Carabobo para optar
al título de Magister en Literatura
Venezolana.

Bárbula, 30 de mayo de 2017



MAESTRIA



ACTA DE APROBACIÓN

La Comisión Coordinadora del Programa de **Maestría en Literatura Venezolana** en uso de las atribuciones que le confiere al Artículo N° 44, 46, 130 del Reglamento de Estudios de Postgrado de la Universidad de Carabobo, hace constar que una vez evaluado el Proyecto de Trabajo de Grado titulado: **PRESENCIA DEL GROTESCO CRIOLLO Y SUS RELACIONES POLIFÓNICAS E INTERTEXTUALES EN LA OBRA DE TEATRO “EL SHOW DE LOS ENANOS” DE WILLIAM URDANETA Y OSWALDO BLANCO**, realizado bajo la línea de investigación: *Estudios de Literatura Venezolana Escrita en sus Diversas Modalidades*, presentado por la ciudadana **Marlin Vera Orellana**, cédula de identidad N° **19.187.021**, elaborado bajo la dirección de el Tutor Prof. **Oswaldo Blanco**, cédula de identidad N° **05.211.693**, considera que el mismo reúne los requisitos y, en consecuencia, es **APROBADO**.

En Valencia, a los tres (03) días del mes de mayo de dos mil dieciséis.

Por la Comisión Coordinadora de la Maestría en
Literatura Venezolana

Prof. Gustavo Fernández
Coordinador del Programa

Archivo Acta de Aprobación
Yolanda 2016-05-03



... *La Universidad Efectiva*

AVAL DEL TUTOR

Dando cumplimiento a lo establecido en el Reglamento de Estudios de Postgrado de la Universidad de Carabobo en su artículo 133, vigente a la presente fecha. Quien suscribe, Oswaldo Blanco, titular de la cédula de identidad 5.211.693, en mi carácter de tutor del trabajo de maestría titulado **Presencia del grotesco criollo y sus relaciones polifónicas e intertextuales en la obra El Show de los Enanos de William Urdaneta y Oswaldo Blanco**, presentado por la ciudadana Marlin Vera Orellana, titular de la cédula de identidad 19.187.021 para optar por el título de Magister en literatura Venezolana, hago constar que dicho trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se le designe. Por tanto, doy fe de su contenido y autorizo su inscripción ante la Dirección de Asuntos Estudiantiles.

En Bárbula, a los treinta (30) días del mes de mayo del año dos mil diez y siete (2017)

Firma
C.I.: V-5.211.693



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA



INFORME DE ACTIVIDADES

Participante: Lcda. Marlin Vera Orellana.

Cédula de identidad:

19.187.021

Tutor: Oswaldo Blanco.

Cédula de identidad: 5.211.693

Correo electrónico del participante: marviveo@gmail.com

Título tentativo del Trabajo: Presencia del Grotesco Criollo y sus relaciones polifónicas e intertextuales en la obra de teatro “El Show de los Enanos” de William Urdaneta y Oswaldo Blanco.

Línea de Investigación: Estudios de literatura venezolana escrita en sus diversas modalidades.

SESIÓN	FECHA	HORA	ASUNTO TRATADO	OBSERVACIÓN
1	17-03-16	5:00 pm	Lectura General del proyecto entregado	Se revisó la última entrega del proyecto de investigación.
2	31-03-16	5:00 pm	Realización de Páginas Preliminares	Sin observaciones
3	14-04-16	5:00 pm	Revisión del Capítulo I	Se hicieron modificaciones
4	28-04-16	5:00 pm	Correcciones Capítulo II	Se corrigieron aspectos formales
5	05-05-16	5:00 pm	Correcciones Capítulo III	Se revisó el contenido teórico

6	05-12-16	5:00 pm	Correcciones Capítulo IV	Se revisó el análisis y contenido teórico
7	05-19-16	5:00 pm	Revisión final de Capítulo II y bibliografía	Sin observaciones
8	05-26-16	5:00 pm	Revisión final de Capítulo III y bibliografía	Sin observaciones
9	02-06-16	5:00 pm	Revisión final de Capítulo IV y bibliografía	Sin observaciones
10	03-06-16	5:00 pm	Realización de Conclusiones	
11	04-06-16	5:00 pm	Revisión final de Conclusiones y bibliografía	
12	07-06-16	5:00 pm	Lectura General del Trabajo de Grado impreso y firmas correspondientes.	

Título definitivo: Presencia del Grotresco Criollo y sus relaciones polifónicas e intertextuales en la obra de teatro “El Show de los Enanos” de William Urdaneta y Oswaldo Blanco.

Comentarios finales acerca de la investigación:

Declaramos que las especificaciones anteriores representan el proceso de dirección del trabajo de grado de maestría arriba mencionado

Tutor

C.I.:

Participante

C. I.:

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a mis queridos enanos: Oswaldo Blanco y William Urdaneta, quienes con su esfuerzo y estudio de más de 40 años, crearon un mundo literario único, que al llevarlo a escena, se volvió una ofrenda al estudio de la estética teatral en Venezuela.

AGRADECIMIENTOS

Agradecida infinitamente con Dios, primeramente, que me ha permitido llegar aquí y cumplir esta tan anhelada meta con salud y ganas de continuar.

A mis padres, que con amor me apoyaron de una u otra forma en mi vida para que luchara por lograr mis sueños y por criarme con valores basados en el trabajo duro, la ética y la excelencia.

Agradezco a mis amigos más cercanos, pilares fundamentales de mi vida. Sé que han hecho todo lo que está en sus manos para que cumpla mis sueños y que mis victorias son tuyas también. Gracias por tanto amor.

De igual forma estoy y estaré siempre agradecida con Oswaldo Blanco, mi enano querido, mi gran amigo, mi maestro y guía en este largo camino, un hombre que me acompañó en cada paso y que más que un tutor, fue un compañero. Me siento privilegiada por conocerle, Oswaldo. Gracias.

A los enanos del Ensamble Teatral José Ignacio Cabrujas, gracias por permitirme estudiar su obra, para mí el teatro, visto desde el espectador, ya era mágico, pero sumergirme en este mundo desde el estudio y la dirección de dramaturgos y actores como ustedes fue una experiencia indescriptible y maravillosa, espero continuar y nunca decepcionarlos.

A los estudiantes y profesores de la Maestría en Literatura Venezolana de la Universidad de Carabobo, por creer en mí y tenderme sus manos. Los llevo en mi corazón. Gracias.

ÍNDICE

Contenido	Pág.
Resumen	xi
Introducción	14
Capítulo I: El Show de los Enanos: dramaturgia novedosa en Venezuela	16
1.1 Planteamiento del Problema	16
1.2 Objetivos de la investigación	22
1.3 Justificación	23
1.4 Antecedentes de la investigación	24
1.5 Fundamentación teórica	27
1.6 Marco metodológico	28
Capítulo II: Postulados Relevantes en El Show de los Enanos.	32
2.1 Comedia del arte o del improviso.	32
2.2 Consideraciones acerca del Teatro Épico de Brecht.	33
2.3 Esperpentos Valleinclinianos como visión grotesca de la realidad.	34

Capítulo III: Ejes Transversales en la Dramaturgia de El Show de los Enanos.	38
3.1 El Grotesco Criollo Latinoamericano: expresión teatral entre la tradición y la innovación.	43
3.2 Polifonía y dialogización: elementos bajtinianos en la dramaturgia.	50
3.3 La intertextualidad: aspecto estructurante en la argumentación teatral.	57
Capítulo IV: Hacer reír es algo serio.	60
4.1 Ubicación del objeto de estudio en el contexto.	61
4.2 Texto teatral o rutinas de El Show de los Enanos.	65
4.3 El Show de los Enanos a la luz del Grotesco Criollo, la Intertextualidad y el Dialogismo Polifónico.	73
Conclusiones	86
Bibliografía	90
Anexos	93
Anexo 1	93
Anexo 2	114
Anexo 3	119



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACION
DIRECCION DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRIA EN LITERATURA VENEZOLANA



**PRESENCIA DEL GROTESCO CRIOLLO
Y SUS RELACIONES POLIFÓNICAS E INTERTEXTUALES
EN LA OBRA DE TEATRO “EL SHOW DE LOS ENANOS”
DE WILLIAM URDANETA Y OSWALDO BLANCO.**

Fecha: 30 de mayo, 2017

Autora: Lcda. Marlin Vera Orellana

Tutor: Msc. Oswaldo Blanco

RESUMEN

Esta investigación tuvo como objetivo analizar la presencia del Grotesco Criollo, la polifonía e intertextualidad como propuesta estética teatral a partir de la obra **El Show de los Enanos** de William Urdaneta y Oswaldo Blanco. La metodología se efectuó dentro del enfoque cualitativo y fue un estudio documental, compuesto por un análisis descriptivo. Se plantearon tres (3) categorías de análisis, a saber: Grotesco Criollo, desde el punto de vista de Pellettieri, O. (2008) y Kaiser-Lenoir, C. (1977), la Polifonía en Bajtin, M. (1997) e Intertextualidad estudiada por Genette, G. (1989). Como resultado de la investigación, se concluyó que, en la obra, existe presencia determinante de las tres categorías planteadas, pero ninguna abarca la propuesta teatral de forma definitiva, sino que en conjunto dan como resultado un planteamiento estético nuevo, haciendo de **El Show de los Enanos** un texto y montaje novedoso.

Palabras Clave: Grotesco criollo, polifonía, intertextualidad.

Línea de Investigación: Estudios de literatura venezolana escrita en sus diversas modalidades.



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACION
DIRECCION DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRIA EN LITERATURA VENEZOLANA



**PRESENCE OF GROTESCO CRIOLLO AND ITS POLYPHONIC AND
INTERTEXTUAL RELATIONS IN THE PLAY "THE SHOW OF THE
DWARVES" BY WILLIAM URDANETA AND OSWALDO BLANCO**

Fecha: 30 de mayo, 2017

Autora: Lcda. Marlin Vera Orellana

Tutor: Msc. Oswaldo Blanco

ABSTRACT

This research had as objective to analyze the presence of Grotesco Criollo, the polyphony and intertextuality as aesthetic theatrical proposal from the work **The Show of the Dwarves** by William Urdaneta and Oswaldo Blanco. The methodology was carried out within the qualitative approach and it was a documentary study, composed by a descriptive analysis. Three categories of analysis were proposed: Grotesco Criollo, from the point of view of Pellettieri, O. (2008) and Kaiser-Lenoir, C. (1977), Polyphony in Bajtin, M. (1997) and Intertextuality studied by Genette, G. (1989). As a result of the investigation, it was concluded that, in the play, there is a determining presence of the three categories proposed, but none covers the theatrical proposal in a definitive way, but, together, they result in a new aesthetic approach, making **The Show of the Dwarves** a novel text and staging.

Keywords: Grotesco Criollo, polyphony, intertextuality.

Research Line: Studies of Venezuelan literature written in its various forms.

INTRODUCCIÓN

Cuando se estudia el texto dramático dentro del amplio espectro de la literatura, casi siempre se hace referencia a sus géneros: el drama, la tragedia, la comedia o, con relativa frecuencia, a algunos de los subgéneros más conocidos, lo cual hace poco convencional realizar un estudio teatral sobre las categorías estéticas que conforman una propuesta tan diversa y difícil de calificar como **El Show de los Enanos**, obra que se inscribe tanto en el plano humorístico musical, con ciertos rasgos de tragicomedia, haciendo uso de particularidades propias de los esperpentos valleinclinianos, el epicidad dramática y otras manifestaciones teatrales de diversas épocas y regiones, como la comicidad. Todas unidas en una sola puesta en escena que, además, hace especial referencia a la estética de lo feo y lo bello que hay en la caída de la máscara social, a través del grotesco como eje transversal. Sumado a eso, la obra incluye en su conformación un conjunto de rutinas que permiten al espectador involucrarse activamente en la trama por medio del discurso dialógico directo y de canciones que dan cuenta de un uso particular de la multiplicidad de voces (polifonía) y la intertextualidad.

La explicación pudiera encontrarse en los años de estudio que sus autores, Osvaldo Blanco y William Urdaneta, han dedicado al estudio del teatro y sus distintas corrientes; conocimiento, que sin duda, han sabido conjugar en una suerte de manifestación artística moldeable que incluye en su repertorio una amplia calidad referencial fungiendo como un homenaje al estudio del teatro en toda su extensión.

Para efectos de este trabajo, la autora se planteó la compleja tarea de analizar la presencia del Grotesco Criollo y sus relaciones dialógica-polifónicas e intertextuales como nueva propuesta estética teatral a partir de la obra objeto de estudio. Para lograrlo, se tomaron como objetivos ubicar a **El Show de los Enanos** en el contexto histórico del teatro venezolano, conceptualizar y describir las formas del Grotesco Criollo como estilo teatral, caracterizando sus rasgos generales según Osvaldo

Pellettieri (2008) y Claudia Kaiser-Lenoir (1977); así como analizar el dialogismo polifónico, según Mijaíl Bajtín (1997), y la intertextualidad, de acuerdo con Gerard Genette (1989), aspectos que están presentes en la propuesta escénica y su relación con el mencionado estilo teatral latinoamericano, estableciéndose una valoración dramático-literaria de la forma y el contenido de la obra estudiada.

Por tratarse de una obra que, a pesar de haber sido representada por más de catorce años consecutivos (a la hora de realizar este trabajo), no ha sido formalmente publicada, el texto dramático o rutinas fueron revisadas y consultadas en entrevistas con sus autores y actores, además de que esa característica orientó la investigación hacia el área de la teatralidad para poder evidenciar la interacción del público ante el texto y la acción vivencial (representación) del espectáculo.

La metodología empleada fue la del estudio del estilo teatral y las tres categorías estéticas mencionadas que están manifiestas en el texto y la instancia de la teatralidad de la obra. De allí, que los segmentos de la investigación comprenden el estudio de estos logos como teorías, desde el punto de vista de sus autores, en el Capítulo II y el análisis de la relación que éstos tienen con la obra, según la autora de esta investigación, en los subsiguientes capítulos III y IV.

CAPÍTULO I:
EL SHOW DE LOS ENANOS:
DRAMATURGIA NOVEDOSA EN VENEZUELA.

1.1 Planteamiento del problema:

La obra de teatro **El Show de los Enanos** de William Urdaneta y Oswaldo Blanco es un trabajo artístico cuyas dimensiones dramáticas alcanzan varios estilos, predominando el Grotesco Criollo, pero, contextualizado en el habla y los referentes del venezolano.

Los personajes que conforman la propuesta teatral estudiada son cuatro (4) enanos, mediante los cuales se plantea el uso de una técnica específica de muñecos, a saber: el marot (mitad hombre, mitad muñeco), pues, en los elementos didascálicos se exige un dispositivo escénico tipo teatrino (usado para el teatro de títeres en sus distintas modalidades); pero, la presencia del actor es fundamental, según se desprende del análisis dramático y la observación. Nai, Andi, Micótico y Estil son los caracteres que desarrollan la trama, en medio de sus disertaciones como seres excluidos de la sociedad, provenientes de un circo decadente, y que, como modo de vida, consiguieron formar un cuarteto a modo de oficio para la sobrevivencia.

Hay que destacar la constante referencia al personaje Sonya, el cual no aparece, inscribiéndolo en lo que se conoce en el teatro como “presencia ausente”, elemento cabrujiano, por excelencia, en el teatro venezolano. Sonya es una enana que acordona sentimentalmente a los enanos por su coincidencia amorosa con ella, permitiendo, así, uno de los rasgos distintivos del Grotesco: la problematización psicológica, dada la sensación de despecho y soledad que ésta deja en sus cuatro ex-amantes. La complejidad social de estos enanos en su calidad de personajes estriba, a su vez, en esa dificultad de engranar dentro de las apariencias físicas “normales” de sus congéneres, rasgo también típicamente grotesco.

Este texto, por tanto, se inscribe en ese estilo, pero con un enfoque referencialmente venezolano. Sobre esta estética, Blanco (2004: 90) señala: *“Lo que diferencia al Grotesco Criollo del resto de las corrientes criollistas: la paradoja en el argumento y la problematización del personaje como entidad psicológica, social, cultural, espiritual.”*

Y es, justamente, el tratamiento psicológico de los cuatro personajes con respecto al mundo, lo que hace de **El Show de los Enanos** una obra poco convencional; ello es detectable, también, porque no aparecen en ella ni los elementos estructurantes del teatro aristotélico (principio, desarrollo, fin y desenlace) ni el enfoque narrativo de la epicidad dramática (teatro brechtiano). Aun cuando sí se percibe plena coherencia entre los acontecimientos que conforman la trama de la obra y su razón fundamental (la inminencia ante el público como grupo musical que se gana la vida y se abre ante el espectador como un ser atípico dentro del conglomerado social), a pesar de ser optativas ciertas partes de la trama frente el público, y el desarrollo de cada personaje (sus vivencias y manifestaciones particulares).

Debe recordarse que Aristóteles, en su estudio sobre la Tragedia Griega descubre las unidades constitutivas del drama clásico: 1) unidad de acción, esencia del conflicto dramático (¿Qué y Cómo?); 2) unidad de tiempo (¿Cuándo?) y 3) unidad de espacio (¿Dónde?). La línea de conflicto dramático desarrolla la lucha entre dos fuerzas antagónicas en busca de un objetivo determinado. Un ejemplo de ello es **Edipo Rey**, pugnando contra un designio inexorable e ignorando las razones de las calamidades que azotan a su reino: haber sido involuntario asesino de su progenitor, ser esposo de su madre y padre y hermano de sus hijas. Por ello, Tebas se encuentra en ruinas, hasta que Tiresias, consejero ciego y sabio, revela la verdad del destino de Edipo previamente signado por los dioses antes de nacer. He ahí un conflicto típicamente trágico (aristotélico per se), en el cual se encuentra el fenómeno de la catarsis, es decir, la identificación del receptor (lector/espectador) con el protagonista por su inevitable sufrimiento impuesto por los ineludibles sinos del Olimpo. A través

de esta identidad, se purgan las penas y se cumple con un principio moral: acompañar al héroe clásico en su dolor.

En los siglos posteriores al teatro griego, este enfoque aristotélico (derivado, como ya se dijo, del estudio de la tragedia) se asume como patrón común al drama clásico y al teatro burgués, siendo el Teatro Isabelino un referente fundamental. No obstante, habría que hacer énfasis en Shakespeare, en quien, si bien sus dramas siguen ese modelo, lo rompen en algunas de sus obras, incluyendo algunos dramas y, principalmente, sus comedias (de lo que se hará mención a continuación).

En la comedia, es pertinente detectar, por igual, las unidades antes mencionadas y una línea de conflicto específica con la presencia de tipos y contratipos humanos como recurso formal para establecer el punto de vista del dramaturgo. En este último género, el receptor (lector/espectador) ya no se identifica con rol alguno, puesto que quien lleva adelante la trama es, por lo general, un portador de los vicios o los pecados humanos a señalar como conductas rechazables en ese tipo de literatura dramática y ello no establece conexión catártica alguna.

En cuanto al teatro de corte brechtiano (epicidad dramática), se rompe con todos los estamentos del teatro aristotélico y se plantea el asunto al revés: importa por qué ocurren los hechos sin esa relación directa de causa-efecto, mediante la narración previa de los acontecimientos, valiéndose de textos, canciones, carteles, entre otros elementos formales, haciéndose manifiestos los siguientes aspectos épico-dramáticos: a) el distanciamiento (manera de romper con la ilusión y el ensimismamiento típicos del drama) y b) el gestus social (sumatoria de gestos, conductas y comportamientos sociales en un personaje). En el caso de **El Show de los Enanos**, se reconocen diversos rasgos de estos géneros y estilos que la hacen una obra atípica y de difícil clasificación.

En tal sentido, son tres elementos básicos los que unifican las situaciones que hacen de esta propuesta dramatúrgica una obra coherente: 1) la condición de enanos

con habilidades circenses y musicales; 2) sus amoríos con Sonya en distintos momentos; y 3) la necesidad de sobrevivir en un mundo que los rechaza y los obliga a complementarse.

En este fragmento, se ilustra mejor lo planteado (Blanco y Urdaneta s/f: 103):

Estílito: Nosotros hemos tenido que desempeñar muchos oficios...

Micótico: Hasta que descubrimos esta forma de ganarnos (SIC) la vida...

Estílito: La gente no sabe de dónde venimos nosotros...

Micótico: Explícaselo a la gente en forma breve y concisa.

Estílito: Nosotros venimos del circo Tiani (...) El Circo Tiani entró en un proceso de depauperación tal que hasta los enanos estábamos creciendo... (...) Dizque tenía un crecimiento negativo y nos acusaron a nosotros porque somos enanos.

Se plantea la presencia del Grotresco Criollo, tanto por lo ya señalado como por el diseño de los personajes, quienes se enmascaran tras el rol social de trovadores para hacer y decir lo que les viene a bien realizar y discurrir, principalmente, el enano Andí, quien está encubierto durante casi toda la obra como un hombre tímido, mientras toma de una botella a su lado, hasta que la borrachera lo hace abrirse tal cual es en su interioridad. Es como lo señala Kaiser-Lenoir (1977: 31) respecto al uso de la máscara social que ha servido desde tiempos inmemoriales como medio para fusionar elementos contradictorios (por ejemplo, la falsa moral contra la miseria), lo cual enfatiza el lado grotresco de los personajes porque dicha máscara cae al final de la trama, teniendo siempre la propiedad de un conjuro.

El texto de **El Show de los Enanos** incluye citas poéticas y acota canciones del repertorio musical latinoamericano y de otros continentes, con lo cual proyecta una puesta en escena basada también en la música como expresión del arte. De ese modo, la intertextualidad sirve para intercalar una buena parte del discurso como alimento de la trama y consecución de sucesos hasta el final. No es objetivo del presente trabajo

considerar si la obra estudiada es o no un musical, pese a la presencia de la música como elemento esencial de su trama.

Otro rasgo característico de la obra es el léxico usado, principalmente, por Estílito y Micótico, en el que los verbos mal conjugados y los sustantivos y adjetivos alterados buscan hacer juego con la búsqueda de un tono de comedia en el que también se incluyen fragmentos del texto de las rutinas y letras de canciones en diversos idiomas. Es decir, también lo aparentemente deformante del idioma guarda cuadratura con la naturaleza de los personajes, tipificándolos como hombres mundanos y libertarios al no ceñirse a cánones convencionales comunicativos desde el habla.

Esta característica tiene intrínseca relación con el Grotesco, pues, el lenguaje también define dicho estilo por, a su vez, llevar concordancia con la gestualidad y la conformación corporal implícitas en la puesta en escena de **El Show de los Enanos**. Acerca de esto, Ubersfeld (1989: 82) expone que: “*En lo concerniente en concreto a los roles teatrales, hemos de decir que algunas de sus determinaciones no provienen sólo del diálogo, ni siquiera de las didascalias, sino que se derivan de un código no-escrito (tradicional), de una gestualidad codificada al máximo...*”. Claro está, que solo fue posible una aproximación a la puesta en escena de un texto que se estudió, principalmente, en su mera construcción dramático-literaria, pudiéndose presenciar también una función de su puesta en escena como referencia directa.

Considerando lo que expresa Estébanez (2000: 227-228), el Grotesco es un estilo que, desde sus orígenes, parte de la observación de la realidad, en la cual se detectan elementos contrastantes y excluyentes entre sí para armar un todo inusual, desequilibrante, sin que ello signifique ausencia de belleza o valor estético. De este modo, lo Grotesco se da a nivel de la percepción, porque éste no tiene deliberación alguna en presentarse como tal por sí solo. O lo que es lo mismo, el receptor observa

en la propuesta grotesca una deformidad que no se plantearía previamente su creador(a) o proponente.

En cuanto a **El Show de Los Enanos**, el aspecto de aparente (o manifiesta) deformidad de sus personajes (planteada en el discurso del habla y didascálico de la obra) lo emparenta con el mencionado estilo por las posibilidades de ser percibidos como contrastes de la “normalidad” social, siendo el enanismo una condición minoritaria y particular entre los humanos. Entonces, se da un juego de la imagen ante la convexidad o concavidad de un espejo cambiante que la devuelve según el criterio apreciativo del receptor. De hecho, la forma externa de unos seres concebidos así pueden marcar contraste con lo sublime de la lírica y la melodía de las canciones, a la vez que suelen ser los trovadores (tales como se sugieren estos caracteres desde el papel) atrevidos serenateros, enamorados, apasionados y poetas afiebrados tras los encantos de sus amadas (siendo una sola en la obra: Sonya, quien los define amatoriamente).

Debido a la exposición de los cuatro personajes ante el público desde lo concesivo (estar frente a los espectadores en permanente comunicación e interacción), la improvisación se hace manifiesta mediante los imponderables, la dinámica de los acontecimientos y de cómo éstos ocurran en cada función. Ello no implica partir de la incertidumbre de un argumento a ser construido sobre la marcha, sino de una estructura previamente concebida en el texto que va permitiendo la aparición de situaciones fortuitas, incluyendo respuestas, complementos, juegos de palabras, ocurrencias, entre otras probables relaciones casuales (y causales) con la audiencia.

En **El Show de los Enanos** el humor y la comicidad como planteamiento estético alcanzan niveles impredecibles de teatralidad, pues, la improvisación se da como en el jazz: una polifonía de instrumentos (voces, en el caso de la obra teatral) capaces de destacar sus intervenciones individuales en pleno entronque armónico, rítmico y

melódico colectivo. Y eso sólo es posible en el virtuosismo de las ejecuciones y dominio de cada uno en particular.

Lo anterior descrito hace de la dramaturgia de esta obra una propuesta novedosa, dada la permeabilidad de manifestaciones teatrales de diversa índole en una sola pieza. El desdoblamiento constante que hacen los personajes desde el hecho de ser unos enanos venidos a menos en un circo decadente, el despecho que les atraviesa el alma ante el abandono de su común Sonya, la necesidad de abrirse paso en una sociedad que los coloca ante el barranco de la sobrevivencia hasta el fenómeno de cantar y tocar para expresarse como demiurgos de lo versátil. En escena, se vislumbra el texto como garante de una obra que comporta nuevos paradigmas de la literatura dramática nacional.

En tal sentido, este estudio se planteó las siguientes interrogantes: ¿Cuáles son las formas tradicionales y novedosas del Grotesco Criollo presentes en la obra **El Show de los Enanos**? ¿En qué medida la confluencia de diversas formas de lo Grotesco, el dialogismo polifónico y la intertextualidad generan una nueva propuesta estética en la obra **El Show de los Enanos**?

1.2 Objetivos de la investigación:

Objetivo general:

Analizar la presencia del Grotesco Criollo y sus relaciones dialógico-polifónicas e intertextuales como nueva propuesta estética teatral a partir de la obra **El Show de los Enanos** de William Urdaneta y Oswaldo Blanco.

Objetivos específicos:

- Ubicar la obra **El Show de los Enanos** en el contexto histórico dramático-literario del teatro venezolano.

- Conceptualizar el Grotresco Criollo como estilo teatral, caracterizando sus rasgos generales según Osvaldo Pellettieri y Claudia Kaiser-Lenoir.
- Describir las formas del Grotresco Criollo, según Osvaldo Pellettieri y Claudia Kaiser-Lenoir, presentes en la obra **El Show de los Enanos**.
- Analizar el dialogismo polifónico, según Mijaíl Bajtín y la intertextualidad, de acuerdo con Gerard Genette, presentes en la obra **El Show de los Enanos** y sus relaciones con el estilo Grotresco Criollo.
- Establecer una valoración dramático-literaria de la forma y el contenido de la obra **El Show de los Enanos** como propuesta teatral novedosa.

1.3 Justificación:

Revisando investigaciones anteriores referentes al teatro venezolano, se observó que los estudios acerca de esta expresión de arte eran menos frecuentes que el resto de los trabajos relacionados con otros géneros literarios, por lo que se optó por ese tema con el objetivo de hacer un aporte en el país sobre este tópico del que, en menos cuantía, se encuentran fuentes de estudio.

Otro de los motivos para seleccionar la mencionada pieza teatral fue el diseño de su trama, sobre el cual la investigadora se planteó determinar si el mismo transitaba por el enfoque del Grotresco Criollo, fenómeno que significaría retomar este viejo estilo teatral y darle, al mismo tiempo, vigencia. Además, la obra estudiada demostró sostenerse sobre la base de un humor fresco, inteligente, sin sujeción a referentes sociopolíticos efímeros, sino a los mecanismos creativos de la comicidad como categoría estética, lo que, en efecto, permite que los potenciales espectadores hagan un ejercicio de la memoria y establezcan un juicio crítico, una vez terminada la representación.

Por otro lado, se advirtió en su trama una forma genuina y auténtica de abordar al teatro, pues, los autores recurren a la técnica del marot (antigua forma del teatro de

títeres que combina al muñeco con el humano), representando esto un estímulo adicional para la realización del presente trabajo.

Este proyecto se inscribió dentro de la línea de investigación “Estudios de literatura venezolana escrita en sus diversas modalidades”, la cual abarca cuentos, novelas, teatro, poesía, ensayo, con referencia a obras, autores, agrupaciones y generaciones literarias y comprende el estudio de aspectos de carácter temático, simbólico, arquetipal, mitológico, estilístico, entre otros. De allí que el siguiente estudio fue realizado en torno a un aspecto estilístico del teatro latinoamericano con sus repercusiones en el teatro venezolano, específicamente, el Grotesco Criollo.

Finalmente, pero no menos notable, los autores de la obra teatral **El Show de los Enanos**, William Urdaneta y Oswaldo Blanco, fundadores y miembros del Ensamble Teatral **José Ignacio Cabrujas** y carabobeños de una trayectoria de más de cuarenta años en el teatro venezolano, han puesto en escena esta pieza por trece años (hasta la fecha); sin embargo, el texto de la misma aún no ha sido publicado, de ahí su importancia como objeto de estudio de una investigación que aspira a proporcionar aportes teóricos para la comprensión de la dramaturgia venezolana contemporánea en su aspecto estilístico, además de dejar testimonio de una creación que pudiera llegar a ser relevante dentro de la literatura dramática nacional y la internacional.

1.4 Antecedentes de la investigación:

Antecedentes internacionales:

En la Universidad Central del Ecuador, Facultad de Artes, Carrera de Teatro, uno de los trabajos de grado del año 2013 se tituló “**Cinco personajes en busca del proceso de una actriz:** (la evolución actoral de los cuatro años de estudio en la escuela de teatro de la facultad de artes de la Universidad Central del Ecuador proporciona al actor/actriz las herramientas necesarias para establecer una metodología propia para la construcción del personaje)”. Se trata de una tesis previa

a la obtención de la licenciatura en actuación teatral de Bernarda Salas, en Quito, ese mismo año.

El trabajo estudiado trató sobre la evolución actoral de una actriz con respecto a la construcción de su personaje durante los cuatro años de estudio que cursó en la Carrera de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. El objetivo fundamental fue determinar si el proceso y aprendizaje adquirido permitían la construcción de una metodología propia referente a la creación de un personaje a partir del trabajo actoral, vocal, corporal y de maquillaje. La metodología de trabajo se basó en una investigación bibliográfica, como marco teórico, que sustentaba el análisis de la evolución actoral de la actriz a partir de sus diarios de trabajo de cada nivel. Su interés fue analizar si los contenidos académicos desarrollados en cada etapa le permitieron adquirir las destrezas y técnicas adecuadas para construir un personaje y, de ser posible, una metodología propia. Finalmente, la autora pretendió orientar a la escuela en cuanto a la importancia del perfil actoral que ésta forja, de acuerdo con la evolución de los procesos en la formación de actores y actrices.

El trabajo sirvió de aporte a esta investigación para comprender el perfil que los actores y las actrices deberían tener para poder llevar los textos teatrales a escena (teatralidad o representación), como es el caso de **El Show de los Enanos**, cuyos histriones son llamados a desarrollar rutinas de una obra de casi dos horas de duración (según se desprende del cálculo de la extensión del texto y la asistencia a una de sus funciones), el cual depende, en su mayor parte, de la forma y el nivel en que los “Enanos” (actores) se preparen y la experiencia que tengan para interactuar con el público; lo que viene a ser el otro componente más importante de la puesta en escena estudiada: el vínculo texto-actor/actriz-teatralidad (todo texto teatral tiene como destino ineludible la escena).

Otra lectura que contribuyó con la realización de este primer paseo por la revisión de antecedentes fue **“Contribución al Estudio Semiótico del Espacio Escénico:**

Dialéctica y Formalidad de los Espacios Intra y Extra-Escénicos” de María Carmen Gómez de la Bandera en el año 2002, para optar por el grado de doctora de la Facultad de Filología, en La Universidad Complutense De Madrid.

De este último trabajo se estudió la separación teatro/literatura y teatro/espectáculo, sobre todo en cuanto al espacio de la representación. El mismo, en gran medida, se enfoca en lo que la representación simboliza o encarna y al hecho de la existencia de la función que tienen los lugares de la teatralidad en el drama escrito, pues, según su autora, “...*el concepto de espacio diferencia al género dramático de otros que no lo son. El hecho de ser ‘literatura para ser representada’, implica consecuencias únicas en el mensaje teatral*”. Este tema guarda mucha relación con **El Show de los Enanos**, debido a que la descripción espacial incluida en su texto es objeto de posibles lecturas y relecturas (resemantización) por parte de los espectadores potenciales. Vale decir, siguiendo a Gómez (2002), el elemento espacial forma parte de la distinción que existe entre la dramaturgia y el resto de las expresiones literarias. En tal sentido, la literariedad adelanta en el papel la tridimensionalidad de su repercusión escénica (teatralidad) sugiriendo o proponiendo una forma espacial determinada que, aunque esté sujeta a diversas interpretaciones, es elemento sinequanón para la representación.

Antecedentes nacionales:

Para la realización del presente trabajo se revisó la Tesis de Oswaldo Blanco “**El Día Que Me Quieras**” de José Ignacio Cabrujas: **Presencia de Mitos Contemporáneos Como Garantía de su Vigencia** del año 2004.

Durante la lectura del mencionado trabajo se observa que, con el fin de acortar distancias entre la dramaturgia de principios del siglo XX en Venezuela y la época que le tocó vivir como escritor, José Ignacio Cabrujas retoma el sainete en su trilogía **Profundo** (1970); **Acto Cultural** (1976) y **El Día Que Me Quieras** (1979)

buscando generar una nueva forma de ver la tradición, con una característica puntual: imprimiéndole a esa dramaturgia un sello propio con marcados rasgos de Grotesco Criollo. Es por ello que, al igual que el estudio de **El Show de los Enanos**, en la obra investigada por Blanco, O., es, justamente, este estilo el que ocupa el contenido esencial del trabajo. Según Blanco, O. (2004), “...está *El Día Que Me Quieras* más cerca del Grotesco que del Sainete”. Este hallazgo es un referente importante a la hora de estudiar una pieza que, habiendo sido escrita en este siglo, aún mantiene vínculos con un estilo que fue retomado en la década de los años setenta (70) por José Ignacio Cabrujas, uno de los autores teatrales venezolanos fundamentales del siglo XX: Y este estilo, a su vez, ya ha pasado los cien años de existencia.

Es importante resaltar que uno de los grandes aportes que hizo el trabajo de Oswaldo Blanco fue el estudio profundo que llevó a cabo con autoras como Claudia Kaiser-Lenoir sobre el Grotesco Criollo, la cual fue revisada y ha dado como resultado aportes trascendentes sobre este estilo en la presente investigación.

De igual forma, se estudió el trabajo de Viera, M. para optar por el grado de Magister en Literatura Venezolana, Universidad de Carabobo, año 2013, con el título **El Personaje Femenino desde una Perspectiva de Género, Lectura del Personaje Femenino Magdalena en “Soliloquio en Rojo Empecinado” de José Gabriel Núñez**. Durante esta investigación se analizó el modo de representación y la significación social del personaje femenino en la obra **Soliloquio en Rojo Empecinado** de José Gabriel Núñez. El aporte más significativo que hizo esta revisión fue en cuanto a la construcción de la estructura a seguir para realizar el marco metodológico del presente estudio, puesto que, al estudiar a profundidad una obra teatral, la autora se vio en la necesidad de incorporar categorías de análisis específicas que contribuyeran con el logro de los objetivos específicos planteados. Además, por tratarse de un monólogo, hay personajes referenciales que no aparecen en la obra, pero que son determinantes en el desencadenamiento de la trama, tal es el caso de Sonya en **El Show de los Enanos**.

1.5 Fundamentación teórica:

Para la realización del análisis de la obra **El Show de los Enanos** se realizó un estudio y desarrollo de términos y teorías como el Grotesco Criollo, la polifonía (desde una perspectiva dialógica) y la intertextualidad; sin embargo, fue necesario revisar otros tópicos que arrojaron aportes significativos para la comprensión total de la obra. Esto sienta sus bases sobre la esencia misma del teatro, que siendo una complejidad de tejidos, no se agota en un solo estudio por la gran cantidad de componentes que lo conforman. En este caso, aunque sus elementos básicos sean el Grotesco Criollo, la intertextualidad y la polifonía, es técnicamente imposible que no estén conectados con otros conceptos que los transversalizan, nutriendo el enfoque investigativo de factores diversos que en ellos confluyen, tales como el distanciamiento brechtiano, la comedia del arte, el tratado bergsoniano de la risa, el sainete, los esperpentos valleinclinianos, entre otros. Igualmente, tanto las categorías de análisis del trabajo como los aportes teóricos mencionados, todos necesarios para comprender la puesta en escena motivo de la presente investigación, serán expuestos en los siguientes capítulos de este estudio.

1.6 Marco metodológico:

En cada investigación se hace necesario aplicar un tipo particular de análisis que se ajuste a las características del estudio y sirva para recabar la información requerida, pudiendo combinarse varias estrategias en cada paso de la misma. Al respecto, Tamayo (1999) apunta que, para toda investigación es de importancia fundamental que los hechos y relaciones que establecen los resultados obtenidos o los nuevos conocimientos, tengan el grado máximo de exactitud y confiabilidad; por ello, se planea una metodología o procedimiento ordenado que se sigue para establecer lo significativo de los hechos y fenómenos hacia los cuales está encaminado el interés del investigador.

El presente trabajo investigativo se realizó con una metodología bien estructurada, ésta delimitó el camino a recorrer por la investigadora para lograr los objetivos propuestos; además, de la misma dependió el éxito del estudio. Concretamente, el marco metodológico obedeció, en gran medida, a las sugerencias y aseveraciones que se encuentran plasmadas en la publicación de Rodríguez, Ochoa y Pineda (2008), puesto que la misma se tomó como punto de referencia y guía para la forma metodológica que tiene la investigación.

Enfoque metodológico

Esta investigación se efectuó dentro del enfoque Cualitativo, en el cual los datos no se reducen a números o a resultados estadísticos, sino a explicaciones y descripciones detalladas acerca de los fenómenos que se estudian, así como del modo en que se suscitan las interacciones entre los individuos; por lo tanto, el enfoque cualitativo “proporciona profundidad a los datos, riqueza interpretativa, contextualización del ambiente o entorno, detalles y experiencia únicas” (Sampieri 1991: 28).

Se escogió este paradigma debido a que el estudio se centró en conocer, describir y analizar la presencia del estilo Grotesco Criollo y sus relaciones polifónicas e intertextuales como nueva propuesta estética teatral a partir de la obra **El Show de los Enanos** de William Urdaneta y Oswaldo Blanco.

Tipo de Investigación:

El teatro siempre ha exigido el doble camino de la transcodificación: desde lo literario hacia la representación, por lo que investigarlo en su fase escrita requiere un enfoque ecléctico, múltiple para abordarlo con mayor propiedad, ratificando con esto la necesidad de saber, con previa certeza, lo que ha de estudiarse. Tamayo, citado por Rodríguez, Ochoa y Pineda (2008: 76), manifiesta: “...es necesario tener en cuenta el tipo de investigación o estudio que se va a realizar, ya que cada uno tiene una

estrategia diferente para su tratamiento metodológico". Es decir, que el tipo de investigación es, por defecto, el procedimiento que se realizará para lograr la conclusión. Si éste carece del cálculo teórico y metodológico preciso, se corre el riesgo de errar en los hallazgos:

El tipo de estudio afina el tipo de la investigación "Recuérdese que se trata de dar nombre a las cosas. En el caso que nos ocupa, se trata de jerarquizar el trabajo, en efecto de cascada, hacia la meta o intención del trabajo que acomete el investigador en el marco de un tipo de investigación que ya se definió" (Rodríguez, Ochoa y Pineda, 2008: 79).

Además, el presente trabajo se fundamentó en la investigación documental, ya que los datos fueron extraídos de las rutinas escritas para la obra **El Show de los Enanos**. Según Arias (2004: 25), la investigación documental es un proceso basado en la búsqueda, recuperación, análisis, crítica e interpretación de datos secundarios.

De la misma forma Rodríguez, Ochoa y Pineda (2008:78) definen la investigación documental como "*el desarrollo de las capacidades reflexivas y críticas a través de la interpretación, análisis y confrontación de los informes recogidos. Se obtienen resultados originales y de interés para el grupo social del investigador*"; es decir, los resultados obtenidos y registrados por otros investigadores en fuentes documentales: impresas, audiovisuales o electrónicas.

Igualmente, este trabajo de grado es descriptivo, en vista de que un estudio descriptivo es aquel que busca determinar condiciones o características presentes en el problema y entre las subdivisiones del mismo (Rodríguez, Ochoa y Pineda, 2008).

En este caso, se fundamentó como un trabajo descriptivo por estudiar el texto de la obra de teatro **El Show de los Enanos** de William Urdaneta y Oswaldo Blanco.

Objeto de Estudio:

Cinco (5) rutinas del texto teatral de **El Show de los Enanos** y el repertorio de canciones vinculado a las mismas.

Visión de procedimiento metodológico:

Se conceptualizó y caracterizó el Grotesco Criollo en la tradición del teatro latinoamericano.

Se procedió a describir las formas del Grotesco Criollo, el dialogismo polifónico y la intertextualidad como estéticas teatrales presentes en la obra **El Show de los Enanos**.

Se ubicó la obra **El Show de los Enanos** en el contexto histórico literario latinoamericano.

Se estableció una valoración literaria de la forma y el contenido de la obra.

Categorías del análisis literario:

- **Grotesco Criollo**
- **Polifonía (desde una perspectiva dialógica)**
- **Intertextualidad**

La investigación **Grotesco Criollo, polifonía e intertextualidad en la obra teatral “El Show de los Enanos” de William Urdaneta y Oswaldo Blanco** se realizó con un enfoque cualitativo y de tipo documental, en ésta, además, se buscó conceptualizar y caracterizar el Grotesco Criollo en la tradición del teatro venezolano, específicamente en la obra **El Show de los Enanos**, para establecer una valoración literaria de la forma y el contenido de la misma con respecto a este estilo, desde el punto de vista de Kaiser-Lenoir, C. como estudiosa del Grotesco Criollo, el dialogismo-polifónico desde los postulados de Bajtín, M. y la intertextualidad, de acuerdo con Genette, G.

CAPÍTULO II:

POSTULADOS RELEVANTES EN EL “SHOW DE LOS ENANOS”

Como sustratos teóricos, las propuestas aquí planteadas ocupan espacios dentro del análisis de la obra **El Show de los Enanos** con el fin de abonar los aportes para la comprensión total del contenido del trabajo.

2. 1 Comedia del arte o del improviso:

La Comedia del arte (Commedia dell'Arte) o comedia del arte italiana es un tipo de teatro popular nacido a mediados del siglo XVI en Italia y conservado hasta comienzos del siglo XIX. Como subgénero, mezcla elementos del teatro literario del Renacimiento italiano con tradiciones carnavalescas (máscaras y vestuario), recursos mímicos y pequeñas habilidades acrobáticas. Su aparición es contemporánea con la profesionalización de los actores y la creación de compañías estables. El argumento más típico narra las aventuras de una pareja de enamorados (Florindo e Isabella) ante la oposición familiar o del entorno social (Pantaleón, Il Dottore, Il Capitano), en una trama cuyas intrigas, mimos y acrobacias corren a cargo de los «zanni» (criados), que encarnan los personajes Arlequín y su novia Colombina, el astuto Brighella y el rústico Truffaldino. Se le dice del improviso porque, a partir de un texto base, los actores improvisan según las circunstancias. Es un tipo de teatro que prescinde de la escenografía, del decorado, pues, su ámbito de trabajo eran las plazas, los espacios abiertos y un público no pocas veces accidental (sin convocatoria, transeúnte, espontáneo). También hubo formas similares en Francia y otros países europeos.

2.2 Consideraciones acerca del Teatro Épico de Brecht (Ausburgo, 1898 – 1956)

Es necesario hacer una incidencia en Bertolt Brecht (dramaturgo y director alemán). En él se ve más claro el carácter transitorio de la postura anti-aristotélica por su propuesta de lo que se conoce como distanciamiento. En realidad, el

distanciamiento, más que destruir la tradición, permitió recuperar el sentido original de aquel secreto escondido, sólo revelado al final de la trama aristotélica. Distanciar, teatralmente hablando, es extrañar, es observar un fenómeno racionalmente, fuera de la influencia emotiva que anule la posterior reflexión, dándose este efecto, casi siempre, a través de la risa. Justamente, la propuesta concesiva de **El Show De Los Enanos** (cuatro personajes en permanente confrontación con el público, sin la existencia de la tradicional “cuarta pared”) da la posibilidad de ese fluir constante de estadios conscientes entre el público potencial y los histriones. En entrevista a Urdaneta, uno de los coautores, Vera (s/f: 117), éste expone:

Brecht es un caso de extrema complejidad científica: diseñaba sus obras antes de escribirlas; planificaba paso a paso sus piezas, como un proyecto, como señalara en una ocasión el extinto director Uruguayo Atahualpa del Cioppo, quien también afirmó: “*Brecht formuló su estilo como epicidad teatral, en oposición a la dramaticidad literaria de su tiempo*”. Es decir, que buscó otra forma de enfrentar la realidad, más allá de la catarsis. En el diálogo teórico-práctico de Brecht, parece hallarse una resignificación del teatro. Así lo entendieron muchos de los grandes renovadores de este arte. Tras los deslumbrantes hallazgos del teatro brechtiano, de la resistencia y el exilio, Jean Vilar formulaba el dilema del teatro francés de la postguerra: “*El teatro ha recuperado su ambición de restituir al arte dramático su verdadera dimensión, olvidada desde hace tres siglos: la de una expresión ideal de la vida de un pueblo y no sólo la de un simple divertimento para hacer la digestión una tarde*”. Y esto es parte de lo que buscamos con **El Show de los Enanos**.

Partiendo de que el distanciamiento evita que el público llegue al efecto de catarsis, como lo menciona Urdaneta, entonces una explicación aproximada sería decir que esta propuesta consiste en que la obra se centre en las ideas y decisiones, y no en intentar sumergir al público en un mundo ilusorio. Así, el teatro mostraría una realidad cambiante y, para lograrlo, se requiere de un distanciamiento emocional con respecto a lo que se muestra en la obra y de esta manera se pueda llevar al público a la reflexión crítica y objetiva, en lugar de hacer que se identifiquen con los

personajes. Este hallazgo del dramaturgo alemán permite que el espectador tenga una mirada no comprometida sentimentalmente con los personajes y su historia, teniendo la risa como vector comunicativo, para que lo racional esté siempre presente y, posteriormente, se produzca el juicio crítico de lo presenciado en la representación.

2.3 Esperpentos Valleinclinianos como visión grotesca de la realidad:

El esperpento es un género literario creado por Ramón del Valle-Inclán, dramaturgo y novelista español de la generación de finales de 1800, que presenta una visión deformada y grotesca de la realidad con el fin de criticar o satirizar. Marcó una ruptura con el realismo burgués, un giro importante en la evolución del teatro contemporáneo. Valle-Inclán (1924: 54) comparó esta estética con el reflejo en un espejo cóncavo: "*Las imágenes más bellas, en un espejo cóncavo, son absurdas*".

Para el autor, dicho subgénero se caracteriza por la degradación, animalización o cosificación de los personajes; coloquialismos, gitanismos, y lenguaje popular y desgarrado; lugares feos y de mala reputación como los bares, burdeles, casinos de juego y callejones oscuros; la presencia de la muerte y el empleo excesivo de contrastes. Por ejemplo, **Luces de Bohemia** (1920) es la primera obra teatral de Valle-Inclán que recibe la calificación de "*esperpento*".

En el esperpento, se deforma sistemáticamente la realidad con la intención de hacer una crítica a la sociedad. Para ello, se recargan los rasgos grotescos y absurdos, a la vez que se degradan los valores literarios consagrados, valiéndose de un lenguaje coloquial y desgarrado, en el que abundan expresiones cínicas y jergales.

La metáfora de los esperpentos tiene su origen en los espejos deformantes. El esperpento como auténtico género dramático hace su aparición en 1920 con la mencionada obra **Luces de Bohemia**. La metáfora conceptual de este género teatral partió de una localización real cuya característica más llamativa era la fachada donde se hallaban un espejo cóncavo y otro convexo que deformaban la figura de quien

posase frente a éstos. Así, la deformación de la realidad podía resultar divertida, como de hecho lo era para los peatones, pero, podía convertirse en algo más: en un espejo social, una crítica, en una deformación exagerada de la realidad que devolvía la verdadera imagen que se iba buscando al enfrentarse al espejo. De allí, en la obra que es objeto de estudio del presente trabajo, la deformidad de los enanos es un crudo espejo que refleja el mundo marginado de esos seres contrahechos y, a la vez, el público se ve reflejado en ellos como si vieran su propia deformidad (metáfora valleincliniana de los reflejos perceptivos del espejo cóncavo).

Para Urdaneta, (Vera s/f: 117), más que un estilo o una técnica teatral, el esperpento es una poética que se ha venido desarrollando en **El Show de los Enanos**, es decir, una forma de crear, que consiste en retratar hechos y personajes de una determinada manera. Y esta técnica teatral es lo que se emparenta con una forma de la teatralidad más amplia y anclada en América Latina, desde principios del Siglo XX, como lo es el Grotesco Criollo.

Según comenta Valle-Inclán, (Gregorio Martínez Sierra 1928: 3) indica lo siguiente: “...*hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire...*”; en el primer modo, “...*se da a los personajes, a los héroes, una condición superior. Cuando menos, a la condición del narrador*”, que es lo que hacen los personajes de Estílito y Micótico dentro de **El Show de los Enanos**. La segunda manera es mirarlos “...*como si fuesen ellos nosotros mismos*” (como en el teatro de Shakespeare); “...*y hay otra tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía*”. De ahí, el desafío del espacio escénico de la obra teatral objeto de ésta investigación, donde unos enanos muy pequeños se encuentran encaramados en una especie de teatrino, como viendo desde lo alto en una aspiración de superioridad irónica, contradictoria. Los “dioses” o “héroes” se convierten en personajes de sainete: he aquí su conexión con el Grotesco Criollo.

Características del género teatral del esperpento:

Como característica fundamental del esperpento se encuentra lo grotesco como forma de expresión, un aspecto evidenciado en el **Show de los Enanos**. Además, de la muerte como personaje fundamental (que en la obra estudiada se ve reflejada en la nostalgia suicida de uno de sus personajes).

El circo es la degradación del esperpento que afecta a ambientes y personajes:

- Ambientes: los escenarios dominantes son tabernas burdeles, antros de juego, interiores míseros, calles inseguras (para los enanos es un circo decadente).
- Personajes: Por las piezas deambulan borrachos, prostitutas, pícaros, mendigos, artistas fracasados, bohemios, presentados como marionetas sin voluntad, animalizados y cosificados.
- Una de las reflexiones más importantes que plantea la creación esperpéntica es la dubitativa: de si se trata de una imagen deformada de la realidad o si se trata de la imagen fiel de una realidad deforme (paradoja de los cuatro personajes de **El Show de los Enanos**, obra cuya picardía expone al lector/receptor en la duda de quién está dentro o fuera de los códigos morales y sus convenciones sociales).
- La picaresca, otro rasgo característico del personaje esperpéntico y grotesco. En *El Pícaro en la Literatura Iberoamericana*, Ordaz (2009: 107) plantea que “*Sin necesidad de penetrar en las complejidades y ambigüedades que trae consigo el uso del término máscara, digamos que el pícaro se ha servido de ella para desplazarse con naturalidad en los escenarios sociales que invade.*” Es decir, que por medio del humor y la ironía, por un momento, el personaje pobre, feo, desalineado, el pícaro latinoamericano se matiza y goza de lo que el autor llama “los beneficios de la legitimación social”. Insiste Ordaz (ibid.: 110) con que “*El humorismo y la comicidad no es que estén ausentes de esta narrativa, sino que su presencia esta matizada por la figuración irónica: a veces humor negro, culto, y en su momento no deja de*

mostrar su plebeitez entre los corros palaciegos”. Esa alusión a la máscara, conlleva a lo grotesco como categoría estética y fue propósito de esta investigación profundizar en ese ámbito y establecer su relación con la obra estudiada.

Como sustratos teóricos, las propuestas que han sido descritas por la investigadora ocupan un espacio dentro del presente análisis con el fin de contextualizar los fundamentos teóricos e históricos de la obra abordada. Esto se debe a la realidad de ser el teatro una complejidad de tejidos que no se agotan en un solo estudio por la gran cantidad de componentes que lo conforman. En el caso **El Show de los Enanos**, aunque sus elementos principales sean el Grotesco Criollo, la polifonía y la intertextualidad, sería cuestionable afirmar que no estén conectados con otros conceptos que los transversalizan y que nutren el enfoque investigativo de factores diversos que en ellos confluyen, tales como los expuestos previamente (Polifonía, intertextualidad, distanciamiento brechtiano, comedia del arte, esperpentos valleinclanianos, entre otros).

CAPÍTULO III:
EJES TRANSVERSALES EN LA DRAMATURGIA
DE “EL SHOW DE LOS ENANOS”.

Existe una premisa local que reza sobre la trayectoria de la existencia del ser humano, reduciendo su paso por el mundo a un proceso donde se nace, se reproduce y se muere. Desde este punto de vista tan determinista, pareciera que los seres humanos pasaran por la vida sin dejar rastro, excepto por la reproducción, único objetivo al que se viene al mundo, según la mencionada sentencia. Sin embargo, desde el principio de la historia conocida, entre el nacimiento y el fallecimiento de un individuo, éste se ha diferenciado de los animales por un único acto que lo separa como especie, el instinto que lo lleva a dejar huella, a contar algo, y que está impulsado por la necesidad de trascender, de expresarse, acto que no es otro que el de la comunicación.

Ahora bien, tomando como punto de partida la definición de Sartre (1970:93) de literatura, la cual consideraba como un acto de comunicación, es importante tener en cuenta la definición de la literatura (como base estética comunicacional primigenia y fundamental de la humanidad) y sus tres pilares básicos en los predios de la comunicación literaria.

Para despejar el primer término, el nombre literatura deriva del latino *littera*, que según los escritos de Quintiliano (Calagurris Nassica Iulia, c. 35 – Roma, c. 95), está relacionado con el arte de leer y escribir y con dos disciplinas básicas de la cultura grecolatina: la gramática y la retórica. Según Estébanez (2000: 294):

Hasta el siglo XVIII se alude con dicho término a la ciencia en general, y más propiamente, a la del hombre de letras. Sin embargo, a finales de este siglo, cuando el término ciencia se especializa para abarcar los dominios de las ciencias experimentales, el de la literatura se va

orientando hacia lo que constituirá su propio campo, el de la creación estética.

Así pues, la literatura, entendida como creación estética o arte del lenguaje, es tema específico de un saber cuyo objeto material y formal son los textos literarios y las teorías sobre el sistema de conceptos generales y modelos con los que se podrán describir, analizar y clasificar dichos textos, respectivamente. Sobre esto, Jakobson, citado por Eagleton (1996: 12) mencionaría que “...*la literatura consiste en una forma de escribir en la cual se violenta organizadamente el lenguaje ordinario*”, es decir, se transforma la manera en la que se habla normalmente durante la vida diaria. Para Eagleton (Ibid.: 12):

La literatura es un discurso no pragmático y puede considerarse no tanto como una cualidad o conjunto de cualidades inherentes que quedan de manifiesto en cierto tipo de obras, sino como las diferentes formas en que la gente se relaciona con lo escrito.

Visto así, es posible indicar que la literatura es comunicación creadora y constituye un mecanismo expresivo escrito y oral que, además de comunicar por plasmar ideas, lo hace también, desde el punto de vista del arte, con intenciones estéticas, pero, bajo las mismas premisas de la comunicación tradicional, con un emisor (que vendría siendo el autor), el mensaje (al cual se le llamará texto) y el receptor (que se entiende por lector o espectador). Por otra parte, para comprender cómo funciona este modelo de comunicación se hace necesario revisar los géneros literarios o diversas formas en que la literatura transmite un mensaje, y más allá, la forma en que las historias humanas han trascendido por medio del discurso literario teniendo por caso los géneros en cuestión:

En la crítica literaria se habla de los llamados géneros naturales (épico, lírico y dramático) que responderían a la triple modalidad de emisión o actitud del emisor en la comunicación literaria (la enunciación, correspondiente a la lírica, la representación, a la dramática, y la narración o modalidad expresiva mixta a la epopeya y a la novela) y a las tres maneras fundamentales de participación del receptor en esa comunicación literaria (identificación o simpatía con las emociones y

sentimientos del emisor –Lírica- , conmoción trágica o cómica – dramática- y admiración ante lo narrado o forma de contarlo –epopeya y novela-. (Estébanez 2000: 222)

En este sentido, a cada una de las modalidades de géneros literarios se le atribuyen otros subgéneros o categorías, a saber: épico-narrativo, epopeya, saga, leyenda, cantar de gesta, novela, cuento, entre otros. Al género lírico, elegía, égloga, oda, epitalamio, canción, himno, entre otros; y a la categoría dramática, tragedia, comedia, drama, farsa, sátira, tragicomedia, sainete, entremés, epicidad, entre otros. A estos géneros y subgéneros se les une la didáctica (ensayo, diálogo, tratado, artículo, refrán, etc.). Pero, no es tema de esta investigación profundizar en los géneros literarios, sino dar un acercamiento al lector sobre lo estrictamente necesario para comprender la arista primordial de la investigación: el teatro o género dramático, dentro de la formalidad de un estilo, que da lugar a una forma novedosa de dramaturgia.

Para hacer un acercamiento teórico al teatro, se revisó la definición de Blanco, quien en entrevista realizada por la investigadora expresó lo siguiente:

El teatro es una expresión de arte cuya complejidad estriba en que está entrelazada en dos vertientes para que pueda existir como tal: el texto (dramaturgia, literatura dramática) y la teatralidad (representación, escenificación). Sólo en su primer aspecto se emparenta con la literatura directamente, entendiéndolo que esta literatura tiene un destino: la escena (no se escribe para ser leída); en el segundo, se hermana con toda forma de expresividad: dancística, pantomímica, operística, en las que, incluso, la música es parte esencial de ellas, así como las artes visuales traducidas al decorado, escenografía, vestuario, máscaras y un inconmensurable etcétera. Es decir, es integrador del resto de las expresiones. En consecuencia, exige la confluencia de público y elenco para que se produzca el hecho escénico (representación). También es un contenedor de manifestaciones epistemológicas, puesto que, entre una dirección (puesta en escena), la actuación y la fusión de elementos técnicos y estéticos, se hace presente una vastedad de visiones e interpretaciones del mundo y el hombre de orden político, filosófico, sociológico, ideológico, psicológico, lingüístico, antropológico, entre otros, según el planteamiento de fondo de cada creador. (Vera s/f: 117)

Es así como el teatro es una forma de comunicación dramática cuyo fin es brindar un entretenimiento al espectador y generar en él emociones positivas, dolorosas, catárticas, por un lado, y pensamientos, juicios, reflexiones críticas, por el otro, entre otras posibles respuestas. Éste implica un espacio escénico, con actores, una acción y un público asistente que entra en el juego de la convención de la realidad, participando, de algún modo, en la lúdica de la acción representada. Como soporte de dicha representación se encuentra un texto con todas sus virtualidades de teatralidad. Ese texto dramático, en consecuencia, deja de ser literario para convertirse en espectáculo teatral, interpretando lo escrito en el habla y transcodificando la literariedad en organicidad empática y/o representación escénica distanciante.

A partir de Aristóteles, el drama está intrínsecamente ligado al teatro y se reconocen en éste las unidades (aristotélicas) de tiempo, espacio y acción y una relación consecucional de causa-efecto en la línea de conflicto, por un lado, y, por otro, a partir de Bertolt Brecht, está la epicidad dramática, el cual estriba en la ruptura de esa linealidad espacio-temporal y accional, invirtiendo los procesos secuenciales de la dramaticidad tradicional.

Atendiendo al primero de los enfoques nombrados y, como se observa en la descripción de los géneros literarios, el dramático, inevitablemente, lleva a estudiar sus bases y subdivisiones:

-La tragedia: representación dramática en la que el personaje principal es víctima del designio funesto de los dioses, héroes o reyes.

-La comedia: una obra que presenta situaciones humorísticas o satíricas de la vida cotidiana. Tras la comedia, descienden subgéneros tales como la farsa, la sátira, el sainete, el apropósito, el grotesco (estilo que ocupa este estudio), entre otras subdivisiones.

-El melodrama: dramas con personajes estereotipados, ejemplos de bondad o maldad que enfrentan situaciones extremas en las que intervienen la desgracia o la dicha para generar compasión y entusiasmo en el público.

-La tragicomedia: como lo indica su nombre, una mixtura entre la comedia y la tragedia, con un poco de parodia y otros elementos.

De estas definiciones se deduce que, siendo el teatro un género literario, no deja de ser conformado por una característica primordial de la literatura, además de la comunicación: la estética, pues, ya se ha aclarado que la literatura se diferencia de la comunicación corriente por su forma intervenida y es allí donde la estética juega un papel fundamental. En el lenguaje coloquial, la estética denota, en general, la esencia de lo bello y, por ende, de lo feo. Según Estébanez (2000: 169)

E. Kant, con su *Crítica del juicio* (1790), y Hegel, con la *Introducción de la Estética* (1835), contribuyeron a la formación de esta disciplina (con carácter autónomo respecto de la gnoseología) como una ciencia cuyo objeto es la enunciación de una teoría de la belleza y del arte, el estudio de las diversas manifestaciones y objetos artísticos y el análisis del proceso de creación y de las diversas experiencias estéticas. Previamente, determinados conceptos y categorías esenciales de esta disciplina (belleza, arte, lo sublime, lo trágico, etc.).

Al estudio de esta disciplina corresponde también el análisis de las llamadas categorías estéticas, cuya enumeración varía, según diversos autores. Cabe mencionar lo bello y su opuesto, lo feo (lo apolíneo y lo dionisiaco), además de diversas categorías como lo sublime frente a lo grotesco y lo esperpéntico, lo trágico y lo cómico, lo paradójico y lo burlesco, entre otras. Pero, es materia de este trabajo solo el término Grotesco Criollo y su expresión estilística en el teatro.

3.1 El Grotesco Criollo Latinoamericano: expresión teatral entre la tradición y la innovación:

En lo atinente al estilo que mejor encarna y define a **El Show de los Enanos**, es imperioso destacar al Grotesco Criollo y sus precedentes. Acerca de esto, **Real Academia Española**, en su diccionario digital (2017: s/p) hace la siguiente definición:

“Grotesco, ca.: (Del it. grottesco, der. de grotta, gruta).

1. adj. Ridículo y extravagante.
2. adj. Irregular, grosero y de mal gusto.”

El término grotesco tuvo su origen en las *grotta* de Italia (concretamente en los subterráneos de la Domus Aurea de Nerón), cuyas figuras (dibujos) fueron consideradas *grotteschi*, expresión artística obtenida con formas bizarras y contrahechas. El término tiene valor con relación a una forma asumida como normal, clásica, estandarizada de lo bello y lo feo, dentro de la aceptación de lo armónico, y de la cual la forma grotesca se alejaría como deforme, anormal, fuera de cánones tradicionales. Grotesco es el estadio entre hilarante y estremecedor, pues, lo aparentemente razonable se revela como carente de sentido, mientras se van distanciando, por el titubeo de si existen o no, los objetos que les son familiares al receptor.

Es también interesante destacar la relación que, desde sus orígenes, se ha establecido entre lo grotesco y lo cómico, incluso, llegando hasta clasificarlo dentro de la sátira, la ironía, la burla, entre otras. No obstante, existe una diferencia: lo cómico anula la grandeza y la dignidad de la realidad. Pero, sin ponerla en duda, provoca en el espectador un sentimiento de superioridad ante lo presentado o de complicidad con quien está haciendo la broma. El grotesco, en cambio, por la presencia simultánea de lo cómico y lo trágico, impide al receptor situarse en

cualquiera de los terrenos seguros de la tragedia y la comedia y llorar o reír sin trabas. Por el contrario, la risa se manifestaría como cortina frontal de una angustia - o, tal vez, dolor- inevitable, al punto de poder reír en forma explosiva mientras subyace un llanto latente. El grotesco destruye las categorías de orientación en el mundo: los órdenes de la naturaleza, la categoría del objeto, el concepto de personalidad, el orden histórico, la coherencia lingüística, las leyes físicas, las leyes estéticas, de lo cual se deduce que lo bello es lo feo, lo cómico es lo trágico para fundirlas y confundirlas en formas que se amalgaman en un solo componente.

Cabe destacar que el grotesco transita diferentes épocas y espacios a lo largo de la historia, significando, entre otras consideraciones, belleza y simplicidad en el Renacimiento y fealdad en la época contemporánea. Hoy día, existen antagonismos complementarios respecto a su definición. Por ejemplo, Paz, citado por Pellettieri (2008: 172), sostiene que el Grotesco Criollo fue el resultado de la evolución que estaba prefigurada en “Los disfrazados” de Pacheco, pero incluyó en su análisis la presencia de muchos sainetes. Por otro lado, Viñas (Pellettieri 2002: 485) definió al Grotesco discepoliano como un género original, el resultado del fracaso de un proyecto liberal en la serie social. Mientras que, Pellettieri (2008: 172) aportó que el Grotesco Criollo es el resultado de la apropiación de la semántica pirandelliana y bergsoniana del Grotesco Italiano y el resultado de la productividad del sistema del sainete. Esta mezcla hace aún más interesante y polémico al Grotesco Criollo, pues, a quien se le atribuye su autoría (Armando Discépolo: 1887-1971) decía que era la forma de llegar a lo cómico mediante lo serio, cuando Pellettieri (op. cit.) expresa que es al revés.

Como estilo teatral, el Grotesco Criollo surge como un sistema subalterno popular que tomó ciertas textualidades modernas europeas que se mezclaron con el Sainete, a saber: “Obra teatral frecuentemente cómica, aunque puede tener carácter serio, de ambiente y personajes populares, en uno o más actos, que se representa como función independiente” (Real Academia Española 2017: s/p). De ese cruce

productivo, fueron surgiendo en Argentina tanto el aspecto dramáticoliterario como el espectacular. De manera que este estilo surge como consecuencia de un caos social en el que Buenos Aires es invadido por las olas migratorias del interior, y sobre todo, del exterior del país. Es en los conventillos donde esta gente sin tierras y de distintas procedencias intentaba convivir y, en medio de la incomunicación, las desilusiones y el desarraigo, derivando elementos del sainete como fundamento previo y tomando características del grotesco italiano, surge la vía de escape escénico de una sociedad que casi detonaba su miseria. En referencia a esto, Kaiser-Lenoir (1978: 21) expone que:

El fenómeno teatral argentino, conocido como Grotesco Criollo, usa los recursos cómicos como forma de cuestionamiento y acusación de todo un sistema cultural, social y político. Surgido en las tres primeras décadas del siglo, este teatro tiene como personaje central al inmigrante, y es precisamente en el choque constante entre el mito de la inmigración propiciado por la propaganda oficial (Argentina como "tierra de promisión" donde todos pueden "hacerse la América") y la realidad mísera, en donde el Grotesco Criollo se revela como teatro de protesta.

En el caso de los personajes de **El Show De Los Enanos**, provenientes de un circo de poca monta, depauperado y decadente, éstos poseen marcados matices de trashumantes sin destino y, una vez vistos en la calle buscando el aliento de la sobrevivencia, juntan sus carencias y talentos en un cuarteto trovadoresco. Un ejemplo de esta característica grotesca es el siguiente extracto de la rutina de presentación de la obra:

ESTÍLITO: Tuvimos que salir corriendo de ahí... (SIC) (...)
MICÓTICO: Así que decedimos (SIC) ganamos (SIC) la vida de este modo. Yo, por ejemplo, hice un curso de guitarra por correspondencia, sino estos se hubieran morío (SIC) de hambre. (Blanco y Urdaneta s/f: 104)

El Grotesco Criollo nace, concretamente, con Armando Discépolo, quien fue más conocido por el Sainete que por la fusión de éste con el Grotesco Italiano, dando origen a un nuevo estilo teatral. Su primera obra, **Mateo**, marca el rumbo de una forma genuina del teatro rioplatense que se diseminó, años más tarde, por toda la América Latina, con mayor o menor énfasis en los países de este hemisferio. Fue todo un movimiento que arropó, con presencia actual, a Argentina desde principios del Siglo XX. En Venezuela, el Grotesco Criollo tiene como colofón **El Día Que Me Quieras** de José Ignacio Cabrujas, publicada y estrenada en 1979 y, ahora, a principios del segundo milenio, surge la obra que este estudio se propone demostrar como perteneciente a dicho estilo teatral.

En los albores del Siglo XX, Buenos Aires recibe una cuantiosa y variada inmigración europea, principalmente, la italiana, la cual traía en sus alforjas culturales un léxico que, fusionado con el español rioplatense, dio lugar a un dialecto del barrio, de la calle, de la farra, conocido como *lunfardo*. Éste fue un faro que alumbró la creación de muchos compositores (de tango y milonga, principalmente) y escritores, entre las que se cuenta el teatro de la época, el cual atestigua un modo de vida voraz, el del pobre buscando anclarse en nuevos territorios que le eran adversos, desempeñando oficios que le permitieran tanto la sobrevivencia como la aplicación de la malicia y el dolo en esa diaria pugna social. No pocas veces la miseria tocaba las puertas de los habitantes de esos arrabales capitalinos. El lunfardo, pues, se hermana con el estilo grotesco para producir obras de uno o dos actos y de gran vuelo dramático, siendo su primordial objetivo la crítica a la sociedad.

El Grotesco Criollo es, sin duda, un universo dotado de sus propias leyes éticas y estéticas. Pero, al mismo tiempo, forma parte de ese fenómeno socio - histórico que es la inmigración, y del cual fue su manifestación en las tablas. Tanto el Sainete como el Grotesco Criollo, al asimilar de la realidad social sus tipos, su lenguaje, su escenario y al ordenarlos artísticamente de una determinada manera, se convirtieron en tomas de posición, en comentarios de la realidad. Kaiser-Lenoir (1978: 22)

Esa realidad no tardó en trascender y ese es uno de los grandes valores históricos y estéticos de este estilo teatral, que fue más allá de sus orígenes y se expandió en las décadas subsiguientes, con algunas variantes, hacia el teatro de mediados del siglo pasado hasta la actualidad, incluso, transponiendo fronteras, logrando influir la dramaturgia y la teatralidad de hacedores de algunos países latinoamericanos y caribeños, entre los que está Venezuela, concretamente en la búsqueda de José Ignacio Cabrujas, además de otros autores, de una expresión con suficiente contenido político e idiosincrático y con autónoma sustancia estética que perfilara una identidad teatral en el continente. Como ejemplo está la trilogía de los setenta: **Profundo, Acto Cultural** y **El Día Que Me Quieras**, las cuales, aunque la crítica pudiera considerarlas fuera del marco del grotesco, tienen muchos elementos que las orientan hacia dicho estilo teatral, siendo esta última obra la de mayor cercanía con el mismo.

El Grotesco Criollo muestra el rostro obscuro de la realidad, devela las máscaras, es una contienda entre lo trágico y lo cómico, provoca la risa que se compromete a darle paso a la angustia o al dolor, aunque estos dos últimos sólo se manifiesten interior o encubiertamente. La versión criolla del género recurre a la puesta en escena de las peripecias de personajes problematizados psicológica, económica, cultural y socialmente; es ámbito de una cultura popular carnavalesca expresándose en un habla peculiar, sincrética, irreverente. Al respecto, Kaiser-Lenoir (1978: 26) expresa:

...el arte traduce la incertidumbre en la búsqueda de nuevas formas de reflejar al hombre y a la realidad. Esta etapa (...) marca la incorporación a la creación teatral de juegos escénicos que apuntan a una dimensión no explorada hasta entonces por el teatro hispano americano. Son los primeros intentos de “interiorización”, de incorporación de lo irracional e inconsciente a la configuración del personaje.

De allí que su estructura psicológica lo relaciona ampliamente con el objeto de estudio de este trabajo, puesto que, **El Show de los Enanos** se asemeja al lenguaje

utilizado por Discépolo en sus obras, y él, como ya se ha hecho mención, es el dramaturgo por excelencia del Grotesco Criollo, además, de su creador. Discépolo escribió obras emblemáticas durante las dos primeras décadas del siglo XX y sus piezas fueron representadas por compañías y grupos de renombre en escenarios como el Nacional. Otro cultor del género fue Roberto Cossa, quien es parte de la generación del 60, la cual enfrentó las dictaduras nacientes de la época, con su represión a cuestras, y las luchas políticas de la Argentina postperonista. Las esperanzas del retorno a la democracia y la vuelta a libertad creadora signaron al arte de entonces, concretamente al teatro. Cossa fue uno de los fundadores de Teatro Abierto, expresión estética de resistencia a la opresión. En su pieza **La Nona**, el lector/espectador enfrenta a un mismo mundo de sueños frustrados y pasiones encontradas; una realidad que pasa del humor al drama y aumenta, cual espejo deformado, la imagen de la tragedia y los males sociales que padecen los habitantes de un país azotado por el nazifascismo local. Por eso es el Grotesco Criollo tan de factura latinoamericana, con plena vigencia, dado su vigor de reflejar la interacción de los distintos grupos sociales con su entorno.

Características del Grotesco:

- La búsqueda de comunicación por parte del sujeto y la contención familiar no obtenida, que lleva al protagonista a la depresión y a lo patético.
- Animalización de los personajes.
- El personaje se encubre tras una máscara social, la cual cae, inevitablemente, en un punto crítico de la trama.
- Problematización del personaje saineteril trascendido a una profundización psicológica, sociocultural y política.
- Los temas básicos estriban en la pobreza, el desempleo, la dificultad de conseguir dinero, teniendo como consecuencia los fracasos, el desamor, la disolución familiar, la corrupción, la humillación.

- En el grotesco clásico, los personajes son inmigrantes, en su mayoría italianos. Por asociación, toda forma de ser paria, trotasendero o trashumante sin destino fijo cabe en esta definición.

- La forma dialógica es fundamental en la identidad del grotesco. En el grotesco rioplatense, el lenguaje reproduce el habla ítalo-criolla, mezclada con términos vulgares y el lunfardo. Esto ocurre en determinadas obras, que son muchas, pero no necesariamente en todas. Hay grotesco cuando hay insultos o expresiones despectivas, sin que sean con acento extranjero, como recursos del relato. Un ejemplo de esto son varios monólogos cómicos, muchos de ellos interpretados por sus propios autores. Esto se extiende al habla cuya jerga particulariza una construcción de personajes manejando códigos comunes entre sí.

- Las historias se ubican en las piezas de conventillo, los suburbios de Buenos Aires y suceden, frecuentemente, durante la noche. También se ubican, en tiempos más recientes, en aquellos espacios urbanos como laberintos conformados por calles, avenidas y recovecos de toda índole.

- El espacio escénico denota y connota la naturaleza de la trama, siendo la escenografía de corte realista, cónsona con la situación económica y las actividades de la familia. La acumulación de enseres viejos, trastos y objetos que llenan las habitaciones, ponen en evidencia al personaje en su padecimiento, inmerso en la oscuridad de una especie de cueva, metáfora escenográfica de la imposibilidad de salida para el protagonista. En los nuevos montajes o pretextos del grotesco de estos tiempos, aun siendo los espacios escénicos abiertos y la escenografía modesta en cuanto a presencia de elementos, se mantiene el carácter opresivo del ámbito circundante con relación al personaje expósito y problematizado.

- La caída de la máscara social o renuncia al orden ético y moral establecido.

Con respecto a este último elemento, (Kaiser-Lenoir 1978: 27 y 28) argumenta lo siguiente:

La caída final en la incoherencia constituye una renuncia definitiva a ese orden ético-social que habría estructurado la experiencia social o colectiva hasta ese momento. Esta es una salida dramática que caracteriza a varios de los Grotescos Criollos y de la cual solo utilizaremos los ejemplos más obvios. El caos prefigurado como única salida frente al orden es casi como una última y definitiva carcajada. Aquí ya no se manipula el sistema a partir de la burla, sino que, al no existir la posibilidad de una reintegración de ese orden a la propia vida, se lo reduce y degrada, se destruye su seriedad, se lo "desinfla."

Este factor grotesco se hace evidente cuando el personaje cae en cuenta de su verdadero rol, queda al descubierto, en ridículo, y no le queda otra opción que aceptar su situación actual por trágica que sea, despojándose, al mismo tiempo, de todo escudo protector.

3.2 Polifonía y dialogización: elementos bajtinianos en la dramaturgia.

El desarrollo comunicacional en toda obra de teatro exige, lo más visiblemente posible, el relieve sociocultural y/o la proyección de lo más hondamente interno de los personajes. De ahí, que toda subjetividad comporta un traslado o interpretación hacia la objetividad (del mundo psicológico del personaje a su mundo social y viceversa). El reto de un creador desde la palabra es, precisamente, transfigurarse en su obra sin incurrir en la intromisión de la vida de sus personajes.

Al respecto, Bajtín (1997:14), teórico literario ruso conocido por sus análisis de la naturaleza dialógica y polifónica de la producción literaria, en su obra **Estética de la Creación Verbal** sostiene que *“La lucha de un artista por una imagen definida y estable de su personaje es, mucho, una lucha consigo mismo.”*

Para el mismo Bajtín (1997: 16), la autoría debe congeniar con esa idea de la socialización del arte, en la cual el medio colectivo está por encima del yo solitario. Él mismo insiste en lo siguiente:

El autor es la única energía formativa que no se da en una conciencia psicológicamente concebida sino un producto cultural significativo y estable, y su reacción aparece en la estructura de una visión activa del personaje como totalidad determinada por la reacción misma, en la estructura de su representación, en el ritmo de su manifestación, en su estructura entonacional y en la selección de los momentos de sentido.

En consecuencia, para el mencionado autor, si la producción literaria está vinculada a su contexto, entonces “*Un texto, impreso, escrito u oral = transcrito, no es igual a la obra en su totalidad o al objeto estético*”. Es decir, que el entorno necesario fuera del texto forma parte de la obra. La obra aparece envuelta en el espacio del contexto en que ella se comprende y se evalúa y “*...por supuesto, este contexto cambia según las épocas de la percepción, lo cual crea una expresión nueva de la obra*”. (op. cit.)

Siguiendo este enfoque, en el que la palabra despliega todo su espectro sígnico en el personaje y en el que el lenguaje deviene en la realidad concreta del habla (intercambio comunicativo), se teje una red de significaciones, enunciados, discursos y codificaciones particulares, dando lugar al hallazgo bajtiniano en cuanto a considerar la conciencia como un reflejo activo de la realidad por su origen social (y no individual), siendo ésta (la conciencia) de carácter verbal. En el lente bifocal de la construcción de personajes, también se da una lucha de contrarios en la que, por un lado, una parte se hace visible ante el receptor por manifestarse externamente las intenciones y planteamientos evidentes del hacedor. Pero, al mismo tiempo, existe una cara oculta de un ser expuesto a un segmento de vida ficcional que lo hace dual, independientemente de todo juicio particular del autor mismo, incluso, cuando la creación se hace con pleno conocimiento de las técnicas de escritura, lejos de las tentaciones de la subjetividad.

En este sentido, nuestro pensador ruso argumenta que, como autor, el escritor no puede orientarse solamente hacia el interior de su héroe (“antihéroe”, por extensión); la conciencia de la unidad desciende al autor como un don de otra conciencia, que es la creadora. Es decir, que abarca al personaje y a su contexto, el cual comprende e incluye la conciencia del personaje por momentos, y que, por principio de construcción de caracteres de un determinado autor, se extrapolan (como una forma de transgresión) hacia la noción colectiva de la conciencia.

Porque el autor no solo ve y sabe todo aquello que ve y sabe cada uno de sus personajes por separado y todos ellos juntos, sino que ve y sabe más que ellos, inclusive sabe aquello que por principio es inaccesible para los personajes, donde se encuentran todos los momentos de la conclusión del todo, trátase de la totalidad de los personajes o de la obra en general”. (Bajtín 1997:16-17).

Es por ello que el autor debe proponer que se encuentre, con respecto al personaje, una actitud que sea capaz de marcar que la visión del mundo de éste, con toda su profundidad, con sus razones y sinrazones, con todo el bien o el mal (por igual), sea tan solo un momento de su totalidad existencial, social, intuitiva y reflexiva y que, como personaje, mantenga una actitud que le permita romper las paredes de un molde impuesto, que no sea un ente definitivo sino maleable, donde el autor no entre al ruedo forzado del enfrentamiento entre el creador y lo creado, en cuanto a estar en desacuerdo o de acuerdo con él (el personaje), y que ni siquiera se disponga a escucharlo, sino que pueda verlo plenamente, como totalidad autónoma que conserva su propio significado. Esta complejidad estriba en el dialogismo, no como pugna entre el objeto y el sujeto, sino como mecanismo de avance en el desarrollo, según la trama, de los personajes y sus circunstancias conjuntas e individuales, manifiestas a través del habla (y sus léxicos respectivos) en un marco polifónico de caracteres.

Todo texto teatral es, con mayor o menor variabilidad, un pretexto en espera de la teatralidad. Se completa ante la audiencia. Por lo tanto, en los dos planos de la recepción, el lector/espectador tiene dos maneras de reelaborar la historia: vía

lectura, cada quien percibe su particular visión de hechos, personajes y discurso; en la representación, los elementos concretos proporcionan los insumos objetivos y subjetivos ya recreados por los hacedores de la puesta en escena. Por lo tanto, en ambos casos, siempre tendrán presencia los dos componentes básicos inseparables de una estructura literaria ficcional: figura y fondo. Respecto a ello, vuelve Bajtin (1997: 382) a sentenciar que:

El autor de una obra hace su acto de presencia tan solo en la totalidad de la obra, y no está ni en uno solo de los momentos de la totalidad, menos aún en el contenido separado de la totalidad. Está presente en aquel momento inseparable donde el contenido y la forma se funden de una manera indisoluble, y más que nada percibimos su presencia en la forma.

Como en el teatro, el proceso de la comunicación y el pensamiento se externalizan, indefectiblemente, a partir de la dialogización. Es desde su aspecto lingüístico formal que derivan las posibles interpretaciones del texto. Sólo que esta formalidad contiene y refracta también la esencia interna del discurso, construido de variadas maneras en las que caben, entre otros, el monólogo, el soliloquio y la conversación, siendo el habla de los personajes fiel reflejo de su naturaleza psicológica y social. Por eso es que las significaciones y resignificaciones en la literatura dramática cabalgan sobre, inicialmente, lo escrito, antes de bucear en las honduras de su contenido, en el que la relectura y la recreación escénicas juegan un papel preponderante.

Así, al advertir en la estructura formal del texto las valoraciones sociales e históricas que su autor haya o no previsto plantear, también se precisan en él las conexiones dialogizantes de los elementos que intervienen en la trama. Es decir, lo dialógico no es sólo la construcción del discurso mediante la comunicación oral directa entre los personajes (el habla) sin mediación de la narratividad activa (relato en primera, segunda o tercera personas), sino también la vinculación de los diversos componentes extralingüísticos entre sí como lo son la proximidad de los personajes con el ámbito escénico y los objetos manifiestos y sugeridos; las corporeidades y

movimientos de los seres que intervienen en la historia; la inclusión de los componentes técnicos descritos o latentes en la obra (vestuario, utilería, iluminación, escenografía, musicalización, sonidos, accesorios, maquillaje, máscaras, entre otros); la relación directa con el público potencial al momento de la representación. Lo dialógico y lo monológico fluyen interna y externamente en forma indisoluble. En complemento a lo dicho, Bajtin (1997: 197) expone que *“Una voz monológica firme, supone un firme apoyo social, supone la existencia de un nosotros, independientemente de si se trata de una sensación consciente o no”*.

Lo dialógico se hace integralmente manifiesto trascendiendo el plano psicológico y la subjetividad del personaje al objetivarse y tocar el terreno de lo social, lo cual multiplica las voces que hacen vida en una historia teatral, dados los referentes que, por lo general, se combinan entre acontecimientos presentes (“visibles” a los ojos del receptor) y antecedentes (hechos, personajes y circunstancias que determinan y alimentan la trama, pero, no están incluidos en la estructura del relato). El caso que ocupa el interés de este aspecto del presente trabajo es cómo la construcción verbal va revelando voces, predecibles unas impredecibles otras, que resuenan alternadamente o al unísono a través de los significantes en permanente diálogo, produciendo y reproduciendo nuevas repercusiones.

Bajtin, citado por Suárez (1995: 401), en su ensayo **Diálogo y juego polifónico en la sátira francesa del siglo XVI**, manifiesta que:

Lo que Baktine denomina dialogismo real se basa en la presentación de un sentido polifónico de la verdad, conseguido mediante la proyección de la perspectiva del autor sobre varios centros. Ello se traduce en la representación de un universo cuya unidad consta de múltiples voces que se constituyen en participantes igualmente privilegiados de un gran diálogo.

La palabra consciente y la conciencia desde la palabra mantienen una vivacidad constante sin interposiciones, en la que quien concibe historia y caracteres se funde con estos y aquellos emergen mediante la voz que los crea. Sigue Suárez (1995: 401) expresando que:

La voz del autor se expresa a través del conjunto de dichas voces, no pudiendo ninguna de éstas ser abstraída de la persona que habla, ni verse contenida en una única conciencia. Es a través de esta diversidad como podemos percibir la unidad de pensamiento de la obra; al contrario de lo que ocurre en un tipo de escritura informado por una concepción monológica de la verdad.

Cabe reiterar, entonces, que un texto teatral es la expresión de una estructura de conjunto, cuyos referentes reflejan un deseado o preconcebido segmento de la realidad, con uno o más personajes. Cada individuo es un submundo propio que sólo puede coexistir a través de la diversidad de concepciones, caracteres, actitudes, puntos de vista y perfiles humanos o humanizados dentro de una inevitable red de comunicación que no cesa de moverse, transformarse y multiplicarse.

La polifonía (en planos literarios) es inseparable del dialogismo, es su “alter ego”, por decirlo de algún modo. Son términos acuñados por Mijail Bajtín tras el estudio de la novelística de Dostoievski.

En Bajtín, M., existe la idea central de que lo fundamental de la modernidad es el desarrollo del dialogismo, contrapuesto al *monologismo* de índole idealista y dominio cristiano que hegemonizó, a partir de la Edad Media, casi toda forma de literatura. El monologismo, según Bajtín, es una actitud que aún impera en el mundo occidental, desde el Renacimiento, en todas las manifestaciones culturales y artísticas que componen lo social.

El monologismo es una forma de discurso en el cual desaparecen las confrontaciones y contradicciones humanas, sin diferenciación alguna de clases

sociales. No hay distinción entre las voces participantes. Por ejemplo, si habla un monarca, tendrá la misma entonación, el mismo léxico, el mismo estilo, la misma intención que un súbdito y el narrador que la produce. Es decir, la voz es concebida en un mismo temple, soslayando la diferencia de clases, como si la uniformidad caracterizase la vida del hombre sobre el planeta. Es lo que pudiera llamarse enunciado monológico.

El dialógico, en cambio, es un enunciado cultural y artístico que muestra un intercambio entre un emisor y un destinatario, una relación objeto-sujeto recíproca, revirtiéndose los roles entre el emisor y el destinatario alternativamente, en un proceso sucesivo de conversación. Aquí, se pone de manifiesto la otredad, la noción del yo es un otro y viceversa. En el monologismo, el sujeto autor se centra en sí mismo y no intenta proceder a un acto de comunicación que signifique un encuentro real con la otredad, respondiendo, de este modo, a la cultura oficial de manera ideológica, ubicándose de esta forma dentro de las fuerzas dominantes de la sociedad. De esto se desprende que el dialogismo es la exteriorización de una conciencia compartida con una profunda carga ideológica insurgente en el intercambio de discursos. Esos discursos están emparentados, en predios de la literatura, con la cultura popular y la consecuente respuesta, por parte del receptor, de risa, placer, goce, ira, dolor, etc. El dialogismo bajtiniano, por lo tanto, es la representación directa, en el discurso novelístico, del intercambio verbal entre dos o más personajes. En terrenos del teatro, es la unívoca forma de comunicación de los personajes, arte de escribir en el cual se prescinde de la construcción narrada de la historia por ser el habla la manera como se desarrolla la estructura del relato (trama), aun en la epicidad dramática brechtiana.

La polifonía, pues, elemento indisoluble del dialogismo, de acuerdo con Bajtin, M., es la cualidad especialmente destacada en la narrativa, como resultante de la interacción de múltiples voces, con conciencia propia, con puntos de vista y registros

lingüísticos diversos, pero, complementarios, mediante la interacción discursiva. Ello implica la aparición de voces distintas que articulan un código de múltiples estilos orales y escritos. Trayéndolo a la literatura dramática, es en esta interacción donde resuenan unas voces dentro de otras o unas junto a otras, donde se socializa el habla porque hay diferenciación de caracteres, pero, en armonía discursiva, dado que hay un trasfondo clasista común. Para Bajtin, una idea empieza a cobrar vida cuando entra en contacto con ideas ajenas. O lo que es lo mismo, cuando una voz se une a otra para formar otra voz se crea una tercera que no desentona, aunque alcance su tesitura particular, entrando, por lo tanto, en ese juego polifónico incesante de los enunciados.

3.3 La intertextualidad: aspecto estructurante en la argumentación teatral:

La intertextualidad es, un concepto introducido, por primera vez, por Mijail Bajtín, redimensionado, más tarde por autores como Julia Kristeva, Gerard Genette y Zvetan Todorov, entre otros. Éste sirve para designar la interrelación de diferentes enunciados literarios entre sí, entendiéndose esto como la proyección de un texto anterior sobre otro posterior, al punto que ningún texto posterior tiene autonomía (se justifica) en su propia corporeidad. Al respecto, Genette, G. (1989: 10.) precisa: *“Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.”*

Este concepto establece una relación de acompañamiento o adhesión entre dos o más textos. En este caso, esto sugiere que ambos textos se reconstruyen, se reproducen o se transforman. Esta armonía entre escritos se refleja de diversas formas como:

- Imitación
- Plagio
- Traducción

- Alusión
- Glosa
- Parodia
- Pastiche
- Sátira
- Ironía
- Cita

En el caso específico de la publicación de Genette (1989: 11), el autor hace mención a algunos de estos conceptos, exponiendo lo siguiente en torno a la intertextualidad:

Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.

Según esta explicación, en la literatura, existen innumerables casos de ésta y otras formas de intertextualidad en la cual están implícitos discursos independientes o significaciones autónomas, aun cuando unos sean réplicas de los otros. Siguiendo esta figura, un autor puede tener o no conciencia de escribir con base en algo ya concebido por otro en cualquier época, lugar y contexto. Es decir, la intertextualidad se da como hecho deliberado y casual, a la vez, en ese vínculo complejo del lenguaje con todo cuanto tiene que ver sobre la faz de la tierra. Genette, G. sostiene, además, que, en consecuencia, *“El intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido”*; es decir, que, a partir de lo que Genette ha denominado hipertextos e hipotextos, se produce significancia,

mientras que, en una lectura lineal, común a ciertos textos literarios y no literarios, lo único posible es la producción del sentido, en el cual ningún significante se reconoce por debajo o por encima de otro.

Por su parte, Reis (1995: 18-19) aporta que el texto literario se encuentra vinculado a una propiedad fundamental del lenguaje verbal, llamada intertextualidad, y al respecto menciona:

El concepto de intertextualidad se ha revelado, en las dos o tres últimas décadas, como uno de los conceptos de circulación más amplia, y también (en parte por lo mismo) como uno de los que han generado más equívocos y disfunciones. Aclaremos, ante todo, que la descripción de concepto de *intertextualidad* se ha procesado a partir de la reflexión emprendida por Julia Kristeva sobre la obra de Bajtin, reflexión que debe ser considerada como el soporte teórico que da validez a la siguiente afirmación: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”. Por otra parte, el concepto de *intertextualidad* ha permitido que se haya eliminado (o al menos claramente debilitado) del horizonte de los estudios literarios, la cuestión, a veces traumática, de las influencias y de las fuentes, muchas veces postulada como motivo de indagación destinada a cuestionar la originalidad de ciertos textos.

En este sentido, la intertextualidad es, básicamente, una interconexión entre dos textos y significaciones que vas más allá de la literalidad y puede extenderse a expresiones ajenas a la literatura, tales como la música, las artes visuales, entre otras:

El concepto de intertextualidad se establece a partir de una concepción dinámica del texto literario, entidad situada en un amplio universo textual (que abarca tanto los textos literarios como los no literarios), universo entendido como espacio de diálogo, cambio e interpretación constantes de unos textos en otros. (Reis: 1995: 19)

A partir de esta afirmación, la intertextualidad vendría a proporcionar un carácter dinámico a la antigua concepción de textos literarios rígida y monológica; de la

misma forma, que les permite a lectores/espectadores, investigadores y teóricos tener la oportunidad de conocer y analizar una visión multidimensional de obras literarias pluridiscursivas y dialógicas.

A partir de lo expuesto durante este capítulo fue posible aproximarse a las definiciones de El Grotesco Criollo, la polifonía y la intertextualidad, tres ejes transversales de **El Show de los Enanos**, que permitieron la comprensión de los orígenes estéticos y literarios que se complementan y conforman la estructura base de la obra teatral mencionada.

CAPÍTULO IV

HACER REIR ES ALGO SERIO:

Análisis del grotesco criollo, dialogismo polifónico e intertextualidad en El Show de los Enanos.

4.1 Ubicación del objeto de estudio en el contexto:

El Ensamble Teatral “José Ignacio Cabrujas” cuenta con una trayectoria de más de 40 años haciendo teatro, siendo, precisamente, una de sus obras más importantes **El Show de los Enanos**, cuyo nombre inicial fue **Sonya Nai Andi Micótico Estil**, con más de trece años de creación (hasta el momento de realizar este trabajo). Esta propuesta teatral viene a ser el producto de años de estudio sobre diversos estilos teatrales venezolanos, latinoamericanos y mundiales.

Provenientes del Teatro Universitario de Carabobo, del cual formaron parte del elenco entre 1973 y 1982 y luego de transitar por distintas experiencias con grupos y directores teatrales diferentes, William Urdaneta y Oswaldo Blanco, principales integrantes de este ensamble teatral decidieron reagruparse a mediados de los años noventa y comenzaron a indagar estéticamente sobre la posibilidad de encontrar el camino de un método propio de actuación, un modelo que recogiera los rasgos

esenciales del venezolano y los volcara en una forma sistemática, científica, particular y colectiva de encarar el hecho teatral. Eso tuvo su hallazgo en algo denominado, en principio, **Método Activo Venezolano de Actuación**, con aplicación probada durante varios años y de efectivos resultados en los distintos talleres de formación que llevaron a cabo los integrantes del “Ensamble Teatral José Ignacio Cabrujas”. Este método también fue trasladado a los campos de la dirección escénica y la dramaturgia, con igual pertinencia.

Evitando caer en la avalancha de un teatro pretendidamente novedoso, pero, sin arraigo, los miembros del Ensamble Cabrujas lograron una acertada autenticidad en su propuesta teatral, evadiendo caer en lo que expone Izaguirre, E. (1997: 448), respecto a la tendencia de finales del siglo veinte:

El dramaturgo resulta ante así mismo y ante el público un autor indefinido que, si no llegó tarde al convite del éxito en cuanto que todavía está comenzando, él, por su indefinición misma, no termina de acomodarse a los espacios vacíos de esa historia de la dramaturgia en Venezuela. Lo que le crea, a no dudarlo, un riesgo de frustración como intérprete inteligente de su tiempo.

Y lo evitaron escribiendo, produciendo y montando sus propios textos, así como obras de algunos autores nacionales. Nombres como **Rómpeme el corazón en cuatro partes; Amores que se comen en la sombra**, ambas de William Urdaneta y **Mirando Al Tendido** de Rodolfo Santana fueron llevadas a escena durante el primer lustro del presente siglo. Pese a la calidad y justa conexión con la venezolanidad de estos montajes, todavía faltaba una propuesta que conjugara tantos años de estudio, preparación, adquisición de destrezas, conocimientos y manejo de distintos lenguajes teatrales en un solo trabajo. De este modo, producto de una serie de reflexiones entre todos y de intentos de escribir una obra a cuatro manos entre William Urdaneta y Oswaldo Blanco, fue decantándose la iniciativa en una propuesta que no estaba concebida como tal desde los inicios, sino que surge como sumatoria de varios enfoques y consideraciones, con aportes de Antonio Gallardo, el otro integrante del

elenco. Fue así como nació **Sonya Nai Andi Micótico y Estil**, rebautizada luego por el público como **El Show de los Enanos**, nombre éste último que el grupo adopta como principal y que en este trabajo se usará para identificar la obra.

Escrita por William Urdaneta y Oswaldo Blanco, la obra **El Show de los Enanos** se estrenó el 20 de julio de 2003, con los ya mencionados en escena en los personajes de Estil y Micótico, respectivamente, más la presencia de Antonio Gallardo como Andi. La producción ejecutiva le correspondió a José David Álvarez (conocido en el mundo del teatro como McGyver); la asistencia de dirección es de Jesús Urdaneta, la dirección general de William Urdaneta, la dirección musical de Oswaldo Blanco y la dirección técnica de Antonio Gallardo. Una vez estrenada, la asistencia espontánea de público a la sala fue constante. La sala consistía en una habitación de una casa alquilada al norte de la ciudad de Valencia acondicionada para tales fines. Fue constatándose el despliegue virtuoso del manejo del instrumento del actor, de una puesta en escena propia del teatro de muñecos (los enanos son marots) y una dramaturgia acertada y certera que aglutinó los cálculos, pareceres, niveles de formación, búsqueda de un lenguaje teatral propio y, sobre todo, la constatación de poderse aplicar el método antes mencionado en toda su extensión (**Método Activo Venezolano de Actuación**) y redimensionado para ese entonces. Cabe destacar que, hasta 2013, el elenco se mantuvo igual, pero, al cumplir el montaje diez años, se incorporó a escena, completando el cuarteto de enanos, el músico-actor Jhoham Gil en el personaje de Nai, quien es actor invitado proveniente de la Agrupación Teatral Los Lunáticos, cuyos aportes enriquecieron, aún más, la propuesta escénica.

Concebir, desde el principio, una obra como tal también conllevó a confrontar la visión eurocentrista del arte, concretamente un determinado tipo de teatro que se hace, principalmente, en la capital del país con propósitos comerciales, por un lado, y con pretensiones de imitar formas ajenas a la idiosincrasia del venezolano, por el otro. Evitando cometer ese error, la obra sienta sus bases sobre estilos teatrales de más de cien años de existencia en otros continentes, pero, les tributa características

propias venezolanas haciéndolas vigentes, porque trama y personajes conservan huellas de identidad de lo que se es como pueblo caribe y suramericano.

Asimismo, **El Show de los Enanos** incorpora la improvisación dentro de sus rutinas para alimentarse de las opiniones de los espectadores e interactuar con ellos en torno a temas y situaciones actuales que acaecen en Venezuela y el mundo. Por ejemplo, ante el gran auge del sistema de orquestas juveniles del país, se aprovechó esa circunstancia para realizar **El Show De Los Enanos con Banda Sinfónica (SIC)**, incluyendo a cinco músicos carabobeños (Danilo González, Pedro Elías Jiménez, Gerardo González, Manuel Monsalve y Andrés Suárez); durante las protestas realizadas por el sector opositor al gobierno venezolano en los primeros meses del año 2014, se realizó un montaje llamado **El Show de los Enanos en épocas de Guarimbas**; y cuando la epidemia de la chicungunya en Venezuela y la enfermedad del ébola en algunos sectores de África hicieron estragos, ese mismo año, se realizó un montaje llamado **No le pare Ébola a la Chicungunya**, con la participación especial del dramaturgo-mimo Guillermo Vizcaya en el personaje **El Enano Cabezón Quema Marías**. Éstos, entre otros subtítulos oportunos, han hecho de la obra una propuesta aún más dinámica y completa en su teatralidad, en constante transformación, según se presente el contexto regional, nacional e internacional.

A partir del año 2000, el Gobierno Bolivariano, a través de los Ministerios del Poder Popular para la Cultura y del Poder Popular para la Juventud, convocó a varios concursos de dramaturgia, cuyos propósitos eran impulsar la literatura dramática del país. Uno de ellos, por ejemplo, fue el Certamen Mayor de las Artes y de las Letras, promovido por el entonces Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) y apoyado por la Editorial El Perro y La Rana en el año 2005. En esta muestra, el segundo lugar correspondió a William Urdaneta con su obra **Cuando los Perros se Huelen la Cola**, publicada por esa casa editorial ese mismo año. En 2007, La Casa de las Letras Andrés Bello llamó al Concurso de Dramaturgia Infantil Lily Álvarez Sierra, siendo Oswaldo Blanco uno de sus jurados y resultando como ganadora la obra **El**

Artefacto de Jesús Urdaneta, también integrante del Ensamble Teatral “José Ignacio Cabrujas”. En 2008, William Urdaneta, con la obra **Debo Admitir que mi Madre es un ser abominable**, vuelve a hacerse acreedor del segundo premio del **II Concurso Nacional de Creación Contemporánea y Dramatúrgica Innovadora**. Como puede observarse, esta agrupación, generadora y productora de **El Show de Los Enanos**, ha mantenido vínculos directos con el acontecer dramatúrgico nacional desde distintos ángulos de participación.

Con relación a la producción dramática en el país, uno de los autores más emblemáticos de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, Rodolfo Santana, publicaba, en los albores de 2000, Monte Ávila Editores, la pieza **Un Ángel Caído en la Ciudad Hostil**, marcando pauta en la innovación de las letras escénicas venezolanas. Esto, el mismo autor, lo ratifica en 2007 con la publicación de **7 Piezas Teatrales** (Fondo Editorial Fundarte, Caracas), con la que se despide del mundo de la creación verbal para la teatralidad en el país. En esta edición, por ejemplo, Santana rompe esquemas con dichas obras, entre las que se puede mencionar **El Hada Azul No Tiene Celular**, en la cual los personajes transgreden toda lógica constructiva de caracteres convencionales para la escena.

Así pues, todo este ambiente dramático literario y cultural en Venezuela influyó en la concepción y concreción de la obra estudiada: **El Show de los Enanos**, como conjugación de una sumatoria de conocimientos, destrezas y experiencias, por parte de sus hacedores, y cuyos parámetros de construcción derivan de responder a las exigencias del momento histórico de Venezuela y el mundo, respecto a la innovación en términos estéticos en el campo del arte, específicamente, del teatro, como es el caso del objeto estudiado.

4.2 Texto teatral o rutinas de El Show de los Enanos:

A partir de una entrevista realizada por la investigadora a Blanco y Urdaneta (Vera s/f: 118) se puede hablar de la estructura dramática de la obra de teatro **El Show de los Enanos**:

Aunque, del mismo modo, la construcción puede orientar hacia la no estructura o hacia una forma atípica, inusual, novedosa de escribir para la escena, al punto de que, quizás, el resultado de esta creación verbal sea, justamente, la ausencia de una estructura dramática convencional. En todo caso, este texto está amparado teóricamente por diversas corrientes y estilos teatrales, precisamente, preponderando los esperpentos valleinclanianos, la Comedia del Arte (del Improviso), la epicidad dramática de Brecht, la sátira anclada en el trópico, desencadenando en lo que ocupa el planteamiento del problema del presente trabajo: una forma novedosa de Grotesco Criollo.

En cuanto a cómo está concebida la obra, cabe señalar que su base textual se compone de rutinas básicas y optativas, dándole a la pieza un carácter modular. En consecuencia, dado el diseño de la trama y la naturaleza del espectáculo proyectado desde la literatura dramática, esta obra está sujeta a modificaciones ante la inminencia de la representación y sus inevitables improvisaciones (se anexa el texto para ubicar mejor lo expresado aquí). Estas rutinas son:

- Presentación
 - Procedencia circense
 - Amoríos comunes con Sonya
 - Ser o no ser enano(s)
 - Final (destape de Andi, caída de su máscara social)
-
- **Presentación:**

En el punto de arranque de la obra, las indicaciones didascálicas señalan un momento de silencio, en el cual cada personaje comienza a marcar gestualmente la naturaleza de su construcción dramática. Se señalan, apenas, conjeturas inaudibles, movimientos leves, intercambio de miradas y sensación de expectativa. Nai y

Micótico afinan sus guitarras, Andi bebe a escondidas de una botella que mantiene oculta a la vista de los otros tres y Estílito se rasca los testículos, entre el disimulo y la necesidad. De ese modo, surge la primera canción. Como repertorio de inicio, se tienen en lista, según el libreto, los siguientes temas (optativos):

- Alma Mía (bolero de María Greever)
- La Gloria Eres Tú (bolero de José Antonio Méndez)
- Tres Palabras (bolero de Oswaldo Farrés)

Cada una de estas piezas musicales, según se opte por ellas, será intervenida lírica (letra) y melódicamente, en una evidente intertextualidad que se hará presente como recurso a lo largo de la obra.

Sigue un alarde de elocuencia, decencia y buenos modales por parte de Estílito, quien acusa a sus compañeros de groseros y malhablados, ante lo cual responde Micótico con un lenguaje contrastante y enrevesado, reclamando su derecho a la vulgaridad como rasgo de identidad. Tras esto, viene la segunda canción, cuyas alternativas son:

- Fuego Bajo Tu Piel (bolero de H. Hernández)
- Enamorada (bolero de Agustín Lara)
- Only You (balada-jazz de Buck Ram y Ande Rand)

Igualmente, estas canciones serán debidamente “enaneadas” (término usado por los autores y el elenco, indicando la intervención palimpséstica de las mismas). El perfil de los personajes se va afianzando luego de esta parte de la obra, pues, los enanos de los extremos asoman sus vicios respectivos: Andi bebe anís y Nai pretende fumarse un tabaco de marihuana (lo cual nunca llegará a hacer por más que lo intente).

En medio de esta rutina, ocurre la, hasta ese momento, omitida presentación, la cual consiste en un breve tour lingüístico por los idiomas Inglés, Francés, Italiano, Portugués, un muy particular “chino” y, finalmente, Español para dar los nombres de los personajes, uno por uno. Esto da lugar a que cada nombre de los enanos conlleva una punzante gama de características que perfilan a cada personaje, asociándolos con comportamientos, procedencias, apariencias y rasgos psicológicos respectivos. Cabe destacar que son los nombres de los personajes los que conforman el título: Sonya (quien no aparece en la obra), Nai, Andi, Micótico y Estíl. Estos tres últimos resultan ser motes o apodos metaficcionales, pues, los “verdaderos” apelativos se encubren a través de estas especies de eufemismos identificatorios. Andi es, “según su cédula”, Gyno Daktarín Dual; Micótico se llama “en realidad” Cabernet Sauvignon y Estílito, extendido a Remington Estíl Rod Gonz, es para esconder su “verdadera identidad”, la cual es Remigio Estílito Rodríguez González. Como en muchos dramaturgos clásicos, modernos y contemporáneos, los nombres, aquí, también representan una nomenclatura que enriquecen la multidimensionalidad de los personajes y el tono humorístico de la pieza.

- **Procedencia circense:**

El comienzo de este segundo módulo o rutina lo marcan referencias o alusiones a la “enanidad” y sus experiencias calamitosas en el mundo de los “normales”, como por ejemplo, entre otras, la forma de trasladarse en su vehículo Alfa Romeo (aproximación a Alfa Romeo); la altura de los baños y barras y mostradores; la disposición de los asientos de los aviones y un grupo tentativo u opcional de canciones, a saber:

- Por Alguien como tú (swing latino de Carlos Moreán)
- Me enamoré de ti (balada de Rómulo Riera)
- Convergencia (bolero de Marcelino Guerra y Bienvenido Gutierrez)
- Cita a las seis (bolero de Adolfo Domínguez Salas)

- Tutta mía la cittá (balada rock de Equipe 84)
- Hoy, mi deber (canción-trova de Silvio Rodríguez)
- Comienzo y Final de Una Verde Mañana (balada-trova de Pablo Milanés)
- La Tormenta (versión en español de Miguel Ríos del blues Stormy Weather de Harold Arlen y Ted Koehler).

El personaje Micótico le propone a Estílito hablar de la procedencia circense del cuarteto y sus implicaciones socioeconómicas como extrabajadores en esos menesteres. En un despliegue de tecnicismos jurídico-laborales, económicos y administrativos con altas dosis de intralingüísmos, Estílito explica las razones y consecuencias de la salida del Circo Tiani, centro de explotación de la que fueron objeto los toderos oficientes por parte del dueño de dicha empresa, llevada por éste a la depauperación: “El circo estaba tan pelando bolas que hasta los enanos estábamos (SIC) creciendo”, dice, en unas de sus tiradas, Estílito. Cual si se tratase de una paráfrasis alusiva a aquellas burocracias corruptas y bancarrotistas, los parlamentos de este segmento dramático describen las vivencias del caos económico, el hambre y los maltratos como trabajadores y el deterioro físico de la carpa como colofón de la toma de decisiones para salir despavoridos de la redondez del encerado itinerante y de, luego, formar el cuarteto que les permite la manutención y sobrevivencia en calidad de “Dúo Internacional de Cuatro”, como también se afaman los susodichos.

- **Amoríos comunes con Sonya:**

Las sonoridades y sus líricas son estímulos para las emociones, los sentimientos y la memoria. Entonces, las canciones provocan lo inevitable: el vivo recuerdo de Sonya quien “...era una enana del circo que le decíanos (SIC) ‘*la enana que todo lo tenía grande*’, a sigún (SIC) de lo bella que era esa mujer”, de acuerdo con lo que expresa Micótico con adivinada nostalgia. Así, “aparece”, en su esplendor verbal, la presencia ausente de la obra. Una breve pasantía por las manos de Nai, otra similar al lado de Andí, dos años de unión con Micótico y lo más emblemático: un buen tiempo de ardorosos y tormentosos amores con Estílito retrotraen a escena a este personaje,

el cual, amén de no mostrarse en lo físico, es determinante en el desarrollo y progresión de la trama. La dama en cuestión abandona a este último y, de allí, su despecho. Esta muestra dialógica revela mejor lo anterior:

MICÓTICO: ...él fue el que más la amó de los tres(...). Pero, cuando él más la amaba, Sonya empezó a crecer y a crecer y se puso de uno ochenta. ¿Qué se va a estar fijando ese mujerón en esta garrapatica andante, en esta berruguita de ñame, en este punto en dos patas? (...) Sí. Miren como se ha ponío (SIC)

ESTÍLITO: ¡No sigas, no sigas! Esa mujer se clavó en mi corazón y ahora no hallo cómo sacármela del pecho. (...) Voy a quitarme este despecho con una canción. Re menor, por favor. (Blanco y Urdaneta s/f: 107)

Así, se conoce por boca de ambos que Sonya, ahora, es “asesora nocturna”, aunque, la duda persiste si es o no “actora (SIC) de cine” del “jolibú nai clú (SIC)” (alusión a Hollywood Night Club). Por supuesto, el siguiente bloque de canciones lo lideran, en orden de prioridades:

- Hasta que te conocí (bolero ranchero de Juan Gabriel)
- De quererte así (balada de Charles Aznavour)
- Zíngara (balada de Nicola Di Bari)
- Here, There And Everywhere (John Lennon y Paul McCartney)
- Contigo En La Distancia (bolero de César Portillo De La Luz)

Esa remoción de la interioridad amorosa de los enanos va llevando, poco a poco, a un evento dramático que se viene precipitando desde el principio y éste es las distintas personalidades de los cuatro. Ahondando en la lectura del texto, pareciera Sonya haber intensificado los caracteres de cada uno con sus complejos, sus limitaciones, sus manías, sus vicios y costumbres. Nai persiste en su intento de aspirar en pleno show su porro de cannabis sativa; Andi sorbe constantemente licor de una botella que los otros aún no ven; Estílito lloriquea, intenta un suicidio precipitándose hacia atrás (al cual sobrevive) y toma pastillas para los nervios;

Micótico se muestra alevoso con la palabra y su permanente mal humor, pues, entre otros motivos, sugiere olvidar "...a esa mujer.", lo cual pareciera no poder cumplirlo y, sobre todo, el no sentirse enano sino "...un hombre pequeño."; de ahí, su cantaleta "Le tengo arrechera a los enanos". En el marco de este cuadro variado de seres problematizados psicológica y socialmente, ocurre la próxima rutina.

- **Ser o no ser enano:**

Estílito es orgullosamente enano. "Y yo me decía mientras me miraba al espejo que estaba en el techo: 'Coño, qué arrecho eres, enano.'"; esto lo expresa al describir su hazaña sexual con Sonya en un hotel en cuya habitación "...la cama es de concreto.". Nai y el silencioso Andi también se muestran textualmente egosintónicos como seres humanos, pero, no así Micótico, quien siente aversión a la condición de enano, se deslinda de los congéneres que lo acompañan porque la gente lo confunde con uno de ellos, por lo tanto, no acepta que le apliquen aquél impropio mote, pues, él es "...un hombre proporcionado". Esta interesante dualidad del personaje hace más enriquecedora la trama porque introduce un elemento discordante en la vida de unos tipos característicos en la comedia que reflejan lo humanamente criticable y, en consecuencia, establece un compás de distancia entre el receptor y los personajes y sus circunstancias. En tal sentido, el burlista y sentencioso Micótico sucumbe ante su propio desentonamiento interior y es presa de la sorna de sus compañeros mediante una descripción lacerante de Estílito. Entonces, el egodistónico Micótico lanza un parlamento, mezcla de paráfrasis e intertextualidad, en el cual pareciera aceptar la sentencia recién oída.

Se siente caer el pesimismo en este autocatalogado "hombre pequeño". Acto seguido, como la llama del dolor de este carácter se había mostrado poco, él mismo lo canjea por "Andi, cántate la canción con la que enamoraste a Sonya llevándole serenatas". Es ésta una suerte de ardid para pasarle el testigo dramático al otro, precisamente, al defenestrado Andi durante la pieza y que, ahora, se le emplaza

directamente a que se manifieste como solista del grupo. Esto precipita la rutina o módulo final.

- **Final (destape de Andi, caída de su máscara social)**

Se le viene encima a Andi su preciado secreto: descubren la capilla de su vicio: “A ver qué estabas bebiendo”; “*Joda, anís Cartujo, el anís de los brujos*”. Y, toma de la botella, sin embargo, el último sorbo, ante el inminente y provocado recuerdo de Sonya: “*Ese no tiene estómago, sino un carburador cuatro bocas*”. El licor, por fin, y luego del apuro de todo el líquido espirituoso, se le desarrolla a Andi la consabida "pea" en el justo momento de su estelar actuación. En ese desinhibido mundo, interpreta sus particulares melodías, a la par que la ebriedad se le va acentuando, según describen las acotaciones y la observación del montaje.

Como inciso textual, la obra contempla, en esta parte, un agregado opcional propio del burlesque, el cual consiste en desmentir los personajes su condición de actores y que, obviamente, sólo han decidido ganarse la vida como un cuarteto musical. Aquí, se manifiesta una paradoja en la que unos personajes-histriones niegan sus caracteres como tales, produciéndose un momento de carga lúdica dentro de la propuesta dramática: “*...la gente nos confunde con gente de tiatro... (SIC)*”; “*Nosotros no semos (SIC) actores.*” (Blanco y Urdaneta, s/f: 105).

Luego de las canciones y desde un giro rítmico descrito en las didascalias y observado en la representación, Andi hace un cambio radical en su conducta y se dispone a bailar, no sin antes practicar un mediano *strip tease*, junto con el gozo de la onomatopeya y el destape. Debe destacarse, por ende, que este es el personaje más apegado al estilo del Grotesco Criollo porque ocurre en él una caída de máscara social, un brote del verdadero yo solapado por la sobriedad. Él expone una cualidad signífica de aquellas construcciones dramáticas que se resemantizan en el ejercicio de

su progresión dentro de la trama. Para coadyuvar con esta multiplicidad del significativo, el personaje de Nai, reclama la posibilidad de fumarse su tabaco, pues, Andi se bebió su botella y nada pasó. “... *O sea, aquél sí pudo bebé (SIC), pero, yo no puedo fumarme mi porrino*”. (Blanco y Urdaneta, s/f: 110). Así, en este mencionado estilo teatral, hay elementos que se excluyen entre sí, pues, el uno da paso al otro, ya que ambos no pueden estar presentes a la vez. Eso acontece con el personaje de Andi (dentro de sí mismo y fuera de sí mismo).

Las piezas musicales de esta parte final son, en orden de ocurrencia y prioridad opcional, las siguientes:

- Imagíname (balada de Ivo)
- My way (balada-jazz de Paul Anka en sus versiones en Inglés y Español)
- Te he perdido (balada de Recad)
- Serenata (habanera de Manuel Pérez D.)
- Viajera del Río (vals-canción de Manuel Yáñez)
- Taboga (bolero-son de Ricardo Fábrega)

Esta última marca el desenlace fausto de una obra cuyas características la colocan en los predios del teatro no convencional, es decir, un estilo novedoso en el campo dramático.

4.3 El Show de los Enanos a la luz del Grotesco Criollo, la Intertextualidad y el Dialogismo Polifónico:

4.3.1.- El Grotesco Criollo presente en El Show de los Enanos:

Como todo acercamiento a una obra de arte comporta una diáspora de interpretación según los puntos de vista de quien la aprecia, la observa o la estudia, **El Show de los Enanos** muestra un amplio panorama interpretativo desde su conformación en calidad de texto teatral y es el Grotesco Criollo, con sus variantes y aplicaciones particulares, el que mejor lo define. En dicho texto, se perciben

elementos contrastantes y excluyentes entre sí, conformando una totalidad desequilibrante de lo convencionalmente concebido como propuesta estética. De este modo, no es que exista una intención previa desde la autoría para crear un Grotresco en forma deliberada. Los proponentes de ese resultado lograron las coordenadas necesarias como para detectar en ellas una polisemia compleja en la que, entre otros componentes, se advierten la forma física de los personajes; sus antecedentes vivenciales, culturales y sociales; el lenguaje con un léxico adaptado a la historia y a la naturaleza de cada uno; un repertorio musical esencial para el desarrollo de la trama; y un lenguaje corporal implícito en la gestualidad descrita mediante las didascalias y presenciada en escena. En ese universo particular, la razón y el sinsentido se dan la mano, en cuyo contraste lo cómico y lo trágico se transfunden, siempre en el plano de la risa, dejándole paso, ligera y subyacentemente, a la emotividad en momentos puntuales. Hay un juego constante de rupturas en el discurso dialógico que lo coloca siempre en el abismo de lo inesperado. Véase este intercambio entre los personajes (Blanco y Urdaneta s/f: 107)

“NAI: *Ya volvió éste con sus despechos.*

ESTÍLITO: *A esa mujer me la arrancaré del pecho...*

MICÓTICO: *La verdad es, porque parece que la tuvieras adentro, con ese pecho hinchao (SIC) de nacimiento...*”

Lo grotesco, entonces, al guardar estrecha relación con lo cómico, devela en **El Show de los Enanos** la presencia, entre otros aspectos, de la sátira, la ironía, la burla, el humor negro, el chiste aplicado a la escena, lo esperpéntico. En esta mezcla de subgéneros y estilos, la comicidad depone cualquier intento de grandilocuencia por parte del receptor, así como lo trágico subyacente tampoco deja emerger aquellas reacciones emparentadas con las emociones de identificación con el personaje, mucho menos la enajenante catarsis. Kaiser-Lenoir (1978: 22 y 23.) explica sobre eso que:

En el Grotesco Criollo, en cambio, lo cómico se estructura de manera opuesta. La risa surge aquí de la ruptura entre los valores a los que se apela en la acción dramática, y la circunstancia sobre la que se pretende validarlos. Se trata, en cierta forma, de dos niveles de realidad.

El enfoque discursivo y la forma constructiva de la propuesta teatral analizada, en los cuales prepondera lo cómico, pero, también se asoma lo trágico, blindan a la propuesta de estimular al lector/espectador a situarse en cualquiera de estos dos polos. Y, aunque reír sea la respuesta espontánea más próxima al contenido del texto, la angustia y la conmiseración se esconden como ahogos ante la afluencia de esa hilaridad producida por la situación involuntaria de los personajes en conflicto, tanto con la sociedad como entre ellos mismos. En un pasaje correspondiente a la autocensura de los propios enanos, Nai, Estílito y Micótico, refiriéndose a Andy, expresan:

NAI: Coño, *¿Andy llora o es que es feo er mardito (SIC) enano ese?*

MICÓTICO: *Uno lo ve, así, de medio lao (SIC), y parece un maruto brotao (SIC).*

ESTÍLITO: *Ese señor es tan feo que la mamá no le daba pecho... Le daba la espalda...*

MICÓTICO: *Ese es un “paria que el destino se empeñó en deshacer”.*

NAI: *¡Jajajajajaja! Un aborto de la naturaleza.*

ESTÍLITO: *Si no lo recogemos nosotros, quién sabe dónde anduviera ahorita...*

NAI: *Guá (SIC), a lo mejor metío (SIC) en los basureros. (Blanco y Urdaneta s/f: 110)*

Andy no responde porque está descrito y actuado como un personaje sin habla, aun cuando no es mudo, pues, canta desde el principio y se expresa verbalmente al final de la pieza. Pero, trasluce en él un dejo grotesco mediante el cual la risa viene con una ventosa de solidaridad con ese personaje. No se defiende porque la timidez y la imposición de voluntades de los otros tres se lo impiden. Consecuentemente, el receptor ríe y se conmisera, a la vez, así lo primero se manifieste con mucha mayor fuerza. Ese rasgo grotesco, por lo tanto, redefine un estilo novedoso, el cual rompe con las usuales conceptualizaciones genéricas del teatro. Aquí, el mundo escénico se

orienta de forma distinta, barajando las categorías de objeto y sujeto: alguien es blanco de humor comprensiblemente perverso y es, al mismo tiempo, reivindicado como víctima circunstancial de lo que está fuera de su capacidad de repeler el señalamiento. Se trastoca el orden natural de las cosas; hay tendencia a revertir la coherencia de la palabra por el desafío a las leyes de la estética; se funden lo hermoso, lo feo, lo cómico, lo trágico, lo humillante, lo edificante para conformar una dramaturgia particularmente contextualizada en este hemisferio del mundo.

Así, pues, la pertinencia de lo grotesco, a partir de sus orígenes rioplatenses, es característica de esta pieza teatral. Los personajes de **El Show de los Enanos** se mueven en planos intersubjetivos y socioeconómicos en un mundo que se abroga el derecho de hacer leyes, ciudades, vías de acceso, edificaciones, tecnologías para, mayormente, la gente “normal”. De pronto están inmersos en la realidad, de pronto están fuera de ella en una suerte de autoexilio por la exclusión de que son objeto. Son exiliados en terreno propio. No es, necesariamente, un exilio físico sino moral, ético, espiritual. Es, incluso, la circunstancia que atraviesa la clase baja depauperada y echada a un lado por la lógica del mundo capitalista que en nada atiende a quienes les toca sujetarse a la calle y sus imponderables como forma de vida. Para la autora Kaiser-Lenoir (1978: 31):

En este sentido, el Grotesco Criollo sí aparece como un teatro de protesta; es decir, acusa a través de lo cómico la falsedad de todo un sistema ético, de los hábitos e ideales de una sociedad y revela en esta acusación la precariedad del hombre como víctima inerme frente al poder del orden institucionalizado.

Existe otro elemento en *El Show de los Enanos* que decanta en un rasgo grotesco del personaje Micótico y es su crisis de identidad al no considerarse enano. Por el desprecio que siente por el enanismo llega a autodefinirse como distinto a sus compañeros de faena: “MICÓTICO: *Yo le tengo arrechera a los enanos. Yo no sé porqué me confunden con ellos. Yo lo que soy es un hombre pequeño.*” (Blanco y Urdaneta s/f: 106)

Esa negación de lo que él es deviene en una figura excluyente, de difícil coexistencia. La actitud casi siempre irascible de Micótico que se advierte en los diálogos y las didascalias sugiere el límite entre fronteras psicológicas de alguien que vive la dualidad del encuentro y el desencuentro permanente consigo mismo.

La concepción de la obra **El Show de los Enanos** como pretexto para la teatralidad elabora las fibras de los personajes inmersos en conflictos internos y externos, alejándolos del tipo saineteril o colorista, pues, sostiene en el desarrollo de su trama la profundidad necesaria como para extraer de cada ser un submundo complejo, dualizado en las variabilidades del conjunto, en el que lo individual y lo colectivo, lo introspectivo y lo social, lo particular y lo general están en constante diálogo e interacción. La veracidad con la cual los personajes se muestran como construcción dramática genera la actitud consecuente de verlos desde ángulos de análisis diversos. Eso los convierte en unicidad dramática grotesca, partiendo de lo que cada uno expresa o, incluso, deja de expresar.

Uno de los elementos unificantes de la obra es el habla y sus contradicciones con la lógica lingüística. En el Grotesco Criollo de la Buenos Aires de principio del siglo XX, era el lunfardo la jerga que reinaba en la dialogización de los autores más conocidos. En esta pieza teatral, la palabra pasa por el tratamiento del “enaneo”, una especie de argot particular derivado de los vocablos comunes y conjugaciones verbales coloquiales con giros impropios de las inflexiones del español. En medio de esa deformidad del lenguaje, se construye parte del discurso. El habla es, así, reflejo de productos sociales avocados a crear códigos comunes para sobrevivir entre la gente distinta a ellos y para espantar la negra posibilidad de la fragmentación. Ninguno sobreviviría solo:

NAI: (A MICÓTICO) *¿Por qué le recordaste a esa mujer, chico?*

ESTÍLITO: *Aaaaaaayyyyy, esto no lo soporto. Yo me voy, yo me voy...*

NAI: *¿Pa' dónde te vas?*

ESTÍLITO: *Me voy a suicidar.* (SE LANZA HACIA ATRÁS DEL DISPOSITIVO ESCÉNICO)

MICÓTICO: *¡Estílitoooooooooooo!* (Se oye un golpe seco). *¡Se suicidió!*
(SIC) *Chamo, masmurro'e* (SIC) *coñazo se dio.*

ESTÍLITO: *Marico, no me puedo subir.*
MICÓTICO: ¡*Sobreveió!* (SIC)
NAI: *De bolas. Sobrebebió* (SIC) *ese poco'e pastillas.*
MICÓTICO: *Sarta, loco, sarta* (SIC). (Estílito se sube de nuevo a su dispositivo)
NAI: *Dígame eso. Matándose por esa pendejera.*
MICÓTICO: *No vale la pena suicidiarse* (SIC), *así, por una tipa como esa.*
NAI: *Y mucho menos abandonar a los amigos.*
ESTÍLITO: *Ay, qué dolor, qué dolor...*
NAI: *¿Vas a seguí* (SIC)?
ESTÍLITO: *Qué dolor, aquí, en el hueso del ñengue* (SIC). (Blanco y Urdaneta s/f: 107)

El léxico de los personajes *grotesquianos* avala sus condiciones de conflictuación psicosocial, al tiempo que destaca la manera particular de convivencia y relacionamiento tan propia de los marginados por parte del sistema. Al respecto, Kaiser-Lenoir (1978: 21-22) señala:

En un primer nivel, el Grotesco responde a las fórmulas saineteriles de deformación lingüística, mantiene las jergas locales y se apoya en los mismos principios cómicos del juego de palabras, del doble sentido y de la frase retorcida para lograr los efectos cómicos. Pero en un segundo nivel, en estas obras los elementos jocosos encierran una problemática que el Sainete no toca. Aquí lo cómico enlaza con una visión dual, por una parte de la realidad social como orden moral forzado sobre el mundo de la obra, y por otra, de la realidad humana concreta, entendida como las circunstancias socio-económicas que determinan el mundo en que estos personajes existen y se mueven.

Ni Nai, ni Micótico, ni Estílito cambian su perfil de personajes, en consonancia con las reglas fijas de la comedia: los caracteres de la comicidad comienzan y terminan siendo los mismos. El caso de Andi es totalmente distinto. Su extrema timidez y su autoimpuesta soledad lo llevan al silencio y al alcohol durante casi toda la trama. Paradójicamente, son esos mismos elementos lo que lo conducen al cambio de personalidad. Con la ebriedad en punto máximo, se derrumba su máscara social. La sociedad obliga a afrontarla con escudos de moralidad y protección personal que

en nada tienen que ver con la intimidad del (la) ciudadano(a) bajo presión de los convencionalismos y los "buenos modales". Al respecto, Kaiser-Lenoir (1978: 31) sentencia:

Cuando las circunstancias fuerzan al personaje a abandonar esa imagen elevada de sí mismo (ha entrado en el delito), la orientación hacia el cuerpo moral que antes alimentó esa imagen ya no tiene ningún sentido. El personaje comienza a ver el mundo desde una perspectiva ética diferente. El traduce esta nueva visión, no en la angustia ni en el terror ante la pérdida, sino precisamente en la acción y comportamiento cómicos. . . Esto es lo opuesto a la salida trágica. Para que ésta fuera posible, tendría que haber en la caída un reconocimiento de la validez de esa realidad de la que el personaje se excluye. La transgresión de una ley implica un castigo. El miedo a ese castigo y la angustia al recibirlo están de por sí, validando esa ley. Cuando en lugar de esto, el castigo es recibido no con desesperación ni con terror sino con gesto y acción cómicos, el valor de esa ley objetivada en el castigo está completamente degradado.

A Andy, las circunstancias de su aislamiento y ensimismamiento les pasan la factura del derrumbe a la salida: la máscara cae y emerge el *enfant terrible* que fue reprimido durante su sobriedad. Nada ni nadie lo va a castigar. Pero, ese destape lo reconfigura como "otro" carácter postfinal (el segmento que toda trama comporta más allá de sí misma y que se queda en la imaginación o consideración del receptor).

4.3.2. El discurso intertextual en El Show de los Enanos:

4.3.2.1. *La lírica, la rítmica, la armonía, la sonoridad y la inconclusividad como elementos intertextuales:*

El texto de El Show De Los Enanos incluye también un componente imprescindible en el desarrollo de su trama: una selección del cancionero popular venezolano, latinoamericano e internacional, construyendo con él parte del acontecer discursivo de la obra. Esta recurrencia añade, por demás, un valor dramático emparentado con los antagonismos complementarios encarnados en los personajes, cuyos nexos con el contenido de las piezas musicales no son los mismos, según

plantean los parlamentos y las didascalias. Reaccionan en forma diferente porque los cuatro son distintos, aunque sea Sonya ese altar común del despecho y el recuerdo. Eso quiere decir que letra y melodía son transcodificaciones inseparables del habla de los personajes y la estructura del relato.

Las canciones incluidas en el texto como repertorio abarcan épocas y estilos distintos, sin distingo de moda o esnobismo, testimoniando, de ese modo, que el criterio de selección estriba como otra expresión de arte, como la música, entra en el juego de moldear el transcurso de una historia y sus caracteres para retroalimentar un producto dramático literario por excelencia. Incluso, este elemento intertextual genera un mayor intercambio dialógico:

ESTÍLITO: *Acompáñenme en esta canción, enanos.*

NAI: *¿Cuál?*

ESTÍLITO: *Re menor, por favor.*

MICÓTICO: *Ah, no. A mí no me gusta cantar canciones que no haigamos (SIC) ensayao (SIC).*

ESTÍLITO: *¿Quién es el director de esta vaina?*

MICÓTICO: *¡El director soy yo!*

ESTÍLITO: *Bueno, estúpido, arráncate con el tono.* (Blanco y Urdaneta s/f: 109)

Muchas de esas canciones presentan la intervención textual mediante la interrupción para entrelazar parlamentos o agregar conjeturas que las complementan, observándose una especie de doble intertextualidad (ya, de por sí, la lírica lo es y, adicional a eso, ésta misma es intervenida). He aquí un ejemplo de ello:

(Estílito interpreta "Alma Mía". En el intermezzo, recita, con los instrumentos de fondo)

ESTÍLITO: (Recitativo) *Si yo encontrara un alma como la mía...*

MICÓTICO: (Interrumpiéndolo)...*Qué par de maricotas se juntarían...*

ESTÍLITO: *Coño, enano, tú me estás saboteando el show.* (Cesa la canción)

MICÓTICO: *¿Tú te estás dirigiendo a mí, endeviduo?*

ESTÍLITO: *¡Sí, a ti!*

MICÓTICO: *¿De cuándo a acá tú recitas en esta canción? ¿Tú eres loco? (...)* (Se reanuda la canción). (Blanco y Urdaneta s/f: 94)

También, de ese modo, está presente la intertextualidad en ese juego intralingüístico de infiltrar la lírica de las piezas musicales. Aun estando la letra original en relieve, los parlamentos añadidos en plena ejecución de la canción corren cíclicamente el velo de los versos para zambullirse en esa estructura y coexistir en justo balance discursivo. He aquí esta instancia en medio de la interpretación de Enamorada (de Agustín Lara):

(Intermezzo. Instrumentos de fondo)

MICÓTICO: *(Recitativo) Para ti, Sonya, esta canción de amor, dondequiera que estés, Sonya de mi corazón...*

ESTÍLITO: *¿Qué? ¿Por qué le tienes que estar cantando canciones a la mujer mía?*

MICÓTICO: *¿Cómo es la vaina? Esa fue mujer mía primero que tuya...*

ESTÍLITO: *Tú no tienes derecho a...*

MICÓTICO: *Además, esa mujer ya no te quiere...*

ESTÍLITO: *Eres un desgraciao (SIC), hijo de puta robamujeres...*

MICÓTICO: *Y tú eres un rolo'e pajú (SIC), coño'e tu madre (SIC)...*

ESTÍLITO: *Me voy a bajar de aquí a darte una trompá... (SIC)*

MICÓTICO: *Bájate de esa vaina pa' entranos a coñazos... (SIC) (Se da un juego de insultos ininteligibles hasta llegar el compás que reanuda el canto).*

LOS CUATRO ENANOS: *(Cantando) "Sueña, con el beso..." (Blanco y Urdaneta s/f: 98)*

Este pasaje de la obra propone el desarrollo momentáneo de la imbricación de un texto nuevo en el anterior sin que ninguno de los dos pierda importancia o se sobreponga al otro.

4.3.2.2. El parafraseo, la alusión y la inconclusión: rasgos intertextuales subrepticios o manifiestos:

A veces explícitamente, a veces con sutileza, **El Show de los Enanos** también presenta parlamentos en los que pueden advertirse textos ya existentes, pero que están debidamente empotrados en el discurrir de los personajes. ((Blanco y Urdaneta s/f: 105):

“ESTÍLITO: *¿Qué hace una tipa, metida en el monte con siete tipos?*

MICÓTICO: *Guá, uno pa' (SIC) cada día de la semana.*

NAI: *Y no es ná' (SIC). Dicen que esos bichitos no son zapatos prestaos... (SIC)"*

Esta alusión al cuento tradicional Blancanieves y los Siete Enanos es un intertexto sin necesidad de nombrarlo, así como lo es la expresión de Nai "...esos bichitos no son zapatos prestaos" recordando el viejo adagio de que hay hombres cuyos miembros viriles tienen correspondencia con el tamaño de su pie grande. En cuanto a la alusión, Genette (1989: 10) indica:

En forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.

De la misma manera, el parafraseo cobra vida en esta obra en algunos de sus pasajes. Como un ejemplo de ello, se encuentra el siguiente diálogo:

MICÓTICO: *¡Que no soy enano, no joda! Te lo he decío (SIC) varias veces.*

ESTÍLITO: *Te lo voy a explicar científicamente.*

NAI: *Coño, sí, pa' (SIC) que se deje de esas pendejeras.*

ESTÍLITO: *Señor, desde el punto de vista ógico, usted es enano. Desde el punto de vista hemato-biológico, usted es un enano. Desde el punto de vista genético, fenotípico y morfológico, usted es enano. Desde el punto de vista antropológico, sociológico y étnico-cultural, usted es un enano. ¡Coño é tu madre eres enano! (SIC)*

NAI: *¡Tómalo!*

MICÓTICO: *Yo nací un día que Dios estaba ausente... Hay golpes en la vida tan fuertes, yo no sé... (Blanco y Urdaneta s/f: 111)*

En la primera frase de este último parlamento de Micótico hay una paráfrasis de una estrofa del poema *Espergesia* de César Vallejo y de este mismo escritor peruano se cita en la segunda frase de Micótico, a uno de los versos de *Los Heraldos Negros*.

Además de estos componentes intertextuales, hay otro que tiene que ver con el aspecto no conclusivo de la obra **El Show De Los Enanos**, cuya conformación por módulos, la inclusión de canciones por selección, según la temática ocasional, y la reescritura de acuerdo con la realidad y sus posibles acontecimientos que generen la decisión de los dramaturgos de replantearse nuevas rutinas, la hacen estar sujeta a la transtextualidad permanentemente. Vale la pena citar aquí un pasaje del propio Genette (1989: 187) al referirse a la ópera Turandot de Giacomo Puccini:

De esta alternativa, la historia de la música ofrece un conmovedor ejemplo con *Turandot*. Mientras componía su última ópera, Puccini, ya gravemente enfermo, tuvo un día una especie de presentimiento e hizo una declaración, a medias entre la previsión y el testamento: «La ópera deberá ser representada incompleta y alguien se adelantará en el escenario para decir: este momento el Maestro murió"». Después de su muerte, en noviembre de 1924, Franco Alfano termina la partitura apoyándose en los esquemas dejados por Puccini, y es esta versión la que hoy se toca en todos los teatros del mundo. Pero, para su estreno en la Scala, el 26 de abril de 1926, Toscanini adopta simbólicamente la otra fórmula. Inmediatamente después de la muerte de Liu, deja su batuta, se vuelve hacia la sala y declara: «Aquí se acaba la obra del maestro. Había llegado hasta aquí cuando murió». Y el telón cae en silencio.

De principio a fin es, pues, **El Show de los Enanos** un texto con una importante riqueza intertextual, manteniendo el equilibrio entre las fuentes hipotextuales y las hipertextuales, lo que corrobora que para que una obra de arte sea novedosa no hace falta recurrir al pesado y utópico prejuicio de la originalidad. Sostiene Genette G. (p.) que *...la continuación no siempre tiene por función el terminar una obra manifiestamente y, por así decir, oficialmente inacabada. A veces se puede juzgar que una obra, en principio terminada y publicada como tal por su autor, pide, sin embargo, una prolongación y una conclusión.*

Esta prolongación y esta conclusión no sólo se producen en la representación, mediante la posibilidad de la improvisación ante el público, sino de la agregación y

transformación de textos, según se presente la realidad como fuente para nuevas rutinas.

4.3.3. Dialogismo polifónico en la construcción discursiva de El Show de los Enanos.

Mijail Bajtín fue claro al conectar su hallazgo del dialogismo a la novela renacentista, en principio, y a la novela contemporánea, luego, y no a la literatura dramática. Ahora bien, lo que interesa tomar de él es el elemento polifónico encontrado en la pieza teatral **El Show de los Enanos**, aclarando, de nuevo, que no se hace desde el punto de vista musical, a partir del sonido mixto vocal en la melodía y armonía de las canciones (aun cuando también es un componente esencial en la obra) sino en el enfoque dramático literario de este trabajo, siendo el primer rasgo polifónico la procedencia social de los cuatro personajes de la trama.

Partiendo del principio de la socialización del lenguaje, la polifonía de voces en el discurso dramático de **El Show de los Enanos** permite la secuencia transformativa del desarrollo de su historia, de manera que la exteriorización constante del pensamiento de Nai, Micótico y Estílito contiene el inconsciente silencioso de Andy, aún sin pronunciar éste última palabra alguna. La acotación y los parlamentos de mediados de la primera rutina van corroborándolo:

(Estílito hace señas de preocupación a los demás, hablando muy por debajo. Ante semejante gestualidad, los otros se miran)

MICÓTICO: (En “secreto” a Nai) *Chamo, no nos hemos presentao’* (SIC).

NAI: *Cónchale, verdad...*

ESTÍLITO: *¿Quién va a presentar?*

NAI: *Bueno, yo no sé...*

ESTÍLITO: (A Andy) *Hazme el favor, presenta tú.*

MICÓTICO: (A Andy) *Anda y presenta el show...* (Largo silencio. Andy, temeroso ante el público, no pronuncia palabra alguna)

NAI: *¡Jajajajaja! ¿Qué vaina es esa? ¡No jodás!* (SIC)

MICÓTICO: *Parece un loro en una estaca.*

ESTÍLITO: *Lo que pasa es que las letricas no le pasan por el teleprompter.*

NAI: *Sí, por el teleprompter de los zapatos.*

ESTÍLITO: *Él no habla porque es un enano de mandao' (SIC). A él le llaman Andi. "Andi compra el periódico..."*
MICÓTICO: *"Andi presenta"*
ESTÍLITO: *Pero, él tiene un nombre de pila...*
NAI: *¿Everredi (SIC)? Jajajajaja. (Andi hace gestos de súplica para que Estílito no lo diga)*
MICÓTICO: *Pero, ¿cuál es el problema si es un nombre bonito? En su cédula él aparece como...*
ESTÍLITO: *Gino... Gyno Daktarín Dual...*
MICÓTICO: *Siempre cerca del público femenino... (Blanco y Urdaneta s/f: 101).*

El habla y las didascalias en este pasaje del texto destacan una particular forma del personaje teatral, en la que se plantea la naturaleza dialógica del ser y se afirma el rol de la otredad en el proceso discursivo. No hay hablante pasivo en la interacción comunicativa. En consonancia con esto, expresa Bajtín (1997: 258):

(...) ...el hablante mismo cuenta con esta activa comprensión preñada de respuesta: no espera una comprensión pasiva, que tan solo reproduzca su idea en la cabeza ajena, sino que quiere una contestación, consentimiento, participación, objeción, cumplimiento...
(...) El deseo de hacer comprensible su discurso es tan sólo un momento abstracto del concreto y total proyecto discursivo del hablante.

En este caso, Nai, Micótico y Estil hablan por Andi y, a su vez, Andi tiene repercusión en los tres desde la palabra no dicha, pero, sí enunciada. Pudiendo aseverarse con esto que en el teatro los enunciados cuentan como co-acompañantes de la palabra, al menos, aquí, en **El Show de los Enanos**, en el cual la gestualidad manifiesta en el texto crea un intercambio y una coexistencia de voces múltiples que hacen transcurrir la trama, incluyendo el silencio, y que no es más que la interioridad de un personaje sin parlamento, no obstante, poseedor de voz interna.

En la misma rutina de presentación de los personajes, cuando llega el momento de presentarse ESTÍLITO, se lee lo siguiente:

MICÓTICO: *Ya van a oír el nombre del caballero...*
NAI: *Vamos a hacerle fanfarria... (Suenan las guitarras en trémolo)*

ESTÍLITO: *Yo me llamo... Remingtón Estíl Rod Ghonz... Remingtón Estil Rod Ghonz... Ghonzzzz... Con hache intercalada y zeta.* (Estallido de risas de Andi, Nai y Micótico).

MICÓTICO: *¡Embuste! Él se llama Remigio Estílito Rodríguez González...*

NAI: *Ese sí es el nombre de él...* (SIC)

MICÓTICO: *Lo que pasa es que él no dice lo chiquitico pa' lo pedantico que es. Él adolece, él sufre de un neurofecaloma...*

ESTÍLITO: *¿Neurofecaloma? ¿Qué es eso?*

MICÓTICO: *¡Que tienes un mojón mental, chico!* (Andi se despliega en burla, al tiempo que absorbe licor de una botella, sigilosamente). (Blanco y Urdaneta, s/f: 103)

Observando el fondo de estos dos momentos de la obra, al igual que algunos otros, puede notarse que el discurso va y viene del exterior al interior de los personajes y viceversa, prevaleciendo la exteriorización como reveladora del inconsciente de los caracteres. Tiene carácter hibridatorio, según se produzca el intercambio de signos de todo tipo (la palabra, el gesto, el sonido, la idea, el mito, el prejuicio).

Todos los componentes antes mencionados de la polifonía del discurso también se detectan en el texto de **El Show de los Enanos** (incluyendo su relato didascálico) cuando se observa la constante del retruécano o réplica en el acontecer escénico (improvisación potencial ante el público dada su intervención). O, lo que es lo mismo, la construcción a voces contrastantes de la trama, en la que cada una de ellas define un perfil particular hilado por una misma circunstancia (naturaleza de los personajes) en ejercicio colectivo de la teatralidad.

Asimismo, más allá de ser los enanos unos marots, encarnan perfectamente al hombre en sociedad y, por eso, el discurso no es una cuestión individual que se comparte en escena, sino un producto social que puede multiplicar aquello que lo hace posible: el diálogo polifónico de voces distintas, pero, complementarias, aún en la conjugación de la palabra y el silencio.

CONCLUSIONES

Al iniciar el estudio sobre la propuesta escénica **El Show de los Enanos**, se planteó realizar un análisis descriptivo desde el enfoque documental. El recorrido por dicho trabajo requirió del diseño y seguimiento de objetivos que incluían ubicar la obra en el contexto histórico dramático-literario del teatro venezolano; conceptualizar el Grotesco Criollo como estilo dentro del teatro; describir las formas del Grotesco Criollo, según Osvaldo Pellettieri y Claudia Kaiser-Lenoir, presentes dentro de la misma; analizar el dialogismo polifónico, según Mijaíl Bajtín y la intertextualidad, de acuerdo con Gerard Genette, presentes en la propuesta teatral y sus relaciones con el estilo Grotesco Criollo y; finalmente, establecer una valoración dramático-literaria de la forma y el contenido de **El Show de los Enanos** como propuesta teatral novedosa. En este sentido, y siguiendo la metodología planteada, se hizo posible establecer las siguientes conclusiones:

1) El trabajo dramático de William Urdaneta y Oswaldo Blanco es un planteamiento teatral donde convergen rasgos característicos de la comedia del improvisado italiano (Comedia del Arte) por su dinamismo ante el público y flexibilidad verbal, por lo fortuito del uso del lenguaje y surgimiento de los parlamentos o frases espontáneas; los esperpentos valleinclinianos (desde la óptica de las deformidades físicas y formales); la comedia clásica por el diseño de los personajes tipificados como correspondientes humanos; el sainete por su tono humorístico y jocoso; y, sobre todo, el Grotesco Criollo por el tratamiento de los temas, el diseño dramaturgico de la trama y la construcción de los caracteres social y psicológicamente problematizados, además de tener aspectos evidentes de intertextualidad y dialogismo polifónico durante toda su estructura.

2) **El Show de los Enanos** no termina de ser, por completo, ninguna de las categorías estudiadas y, al mismo tiempo, todas forman parte de su propuesta. No acaba por ser una muestra exacta del Grotesco Criollo. Precisamente, porque la obra

no es la historia de la vida de los enanos, sino el espectáculo que brindan para ganarse la vida; entonces, nadie sabe qué pasará luego de la obra. Probablemente, los enanos vayan a otro show en otra parte, porque la vida continúa. Por consiguiente, se sabe cómo se sienten con respecto a la vida, pero no qué harán con ella.

3) En el planteamiento teatral existe una caída de la máscara social, pero no hay un final del todo trágico, más bien humorístico, aunado al componente de personajes que se descubren así mismos o son sorprendidos en su realidad social, lo cual evidencia la presencia de la carnavalización y del Grotesco como estilo siempre presente.

4) Por tratarse de una obra que, a pesar de presentarse por más de catorce años (hasta ahora) aún no ha sido publicada, la investigación se vio obligada a recurrir a la entrevista, al contacto directo con sus autores y a orientarse al espacio de la teatralidad para observar la interacción del público con los histriones en referencia al texto teatral (observación de una función).

5) Otra característica apreciable fue que, aunque existe una imposibilidad de desplazamiento de un lugar a otro, debido a que se trata de un espectáculo, principalmente, de marots (de muñecos sobre un teatrino fijo con movimientos simples y en un mismo campo espacial), la trama mantiene las expectativas de la audiencia por el tiempo que dura la representación. Los movimientos limitados no representan un impedimento para el disfrute del espectador.

6) Asimismo, el show está diseñado para que el público, sin notarlo, vaya marcando la pauta de la rutina que los enanos realizarán a continuación y es allí donde el imprevisto juega un papel trascendental, ya que es por esa causa que el espectáculo siempre es distinto. Es un hecho que, en este montaje, la instancia de la teatralidad es impredecible, se desconoce el ambiente que se vivirá, la temperatura, el

estado de ánimo de los actores o de los espectadores, su nivel cultural o social, la región de donde provienen, su idiosincrasia, su pensamiento. Esas variables influyen, normalmente, en una obra convencional, pero en el caso de **El Show de los Enanos**, estos factores tienen una incidencia mayor. Allí es donde la innovación y la reacción ante el público juegan un papel fundamental en esta puesta en escena y por eso es impredecible saber cuál de las rutinas se realizará primero o su orden específico, excepto por el inicio y por el cierre que se mantienen inamovibles.

7) En cuanto a la intertextualidad, ésta surge y se refleja aún sin ser advertida por el público, es decir, si los receptores ven o no la obra desde el campo de la erudición, ellos advierten de forma inconsciente o subyacente que lo que están oyendo es una referencia a algo que han vivido, oído o leído antes. Además, este elemento está presente durante toda la obra por medio de canciones, alusiones, citas, el hablar en múltiples idiomas y otras formas de transtextualidad.

8) Sobre la polifonía, el estudio se orientó siguiendo los postulados de Bajtin sobre el tema, en la cual planteó que las voces dentro de la novela Dostoievskiana se multiplicaban, recalando que esto se aplicó a la literatura dramática, en este caso. En la obra, se evidenció que no solamente se proyectaban las voces de los personajes como tales, sino lo que repercute dentro de lo que cada uno expone. Es decir, los diálogos y la polifonía de las voces que tienen eco en esta trama y por cada experiencia de vida que los enanos relatan permiten ver lo que les antecede y otra que les sigue, recordando siempre la aseveración Bajtiniana de que el lenguaje no es individual, sino social. Por ello, detrás de cada expresión o situación de un personaje de esta obra hay un pasado y voces que les dictan lo que le acontece.

Finalmente, en **El Show de los Enanos**, cada personaje tiene, no solamente el tratamiento que le dan sus autores. Cada uno se diferencia del otro, aunque todos estén acordonados por una dramática historia de abandono social y amoroso, y el

destino, al mismo tiempo cómico y cruel, de haber nacido enanos. En definitiva, desde la óptica de la investigadora, esta propuesta teatral es una forma completamente novedosa, inteligente, creativa y original al darle vida a estéticas que son poco frecuentes en la historia dramática latinoamericana y venezolana, concretamente, el Grotesco Criollo, estilo que genuinamente define a la obra estudiada. Es por ello que la realización de este estudio representa una contribución a los fundamentos teóricos que forman parte de la literatura venezolana y carabobeña en referencia al teatro, especialmente, al área estilística. De allí que, se espera que el presente análisis sirva de motivación para que se realicen más investigaciones sobre la obra y la dramaturgia venezolana en general.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez-Nóvoa Sánchez, C. **La noche de Max Estrella. Hora a hora. Análisis dramático de «Luces de Bohemia» de Don Ramón María del Valle-Inclán.** Barcelona, España: Octaedro s.l., 2000.
- Arias, F. (2004). **El Proyecto de investigación. Introducción a la Metodología Científica.** Caracas-Venezuela: Editorial Episteme.
- Bajtín, M. (1997). **Estética de la Creación Verbal**, 7ma edición. México: Siglo Veintiuno.
- _____ (1989). **Teoría y Estética de la Novela**, Madrid-España: Taurus Humanidades.
- _____ (1986). **Problemas de la poética de Dostoievski.** México: Fondo de Cultura Económica.
- Barrios, A., Mannarino, C. e Izaguirre, E. (1997). **Dramaturgia Venezolana del Siglo XX.** Caracas-Venezuela: Centro Venezolano del ITI-UNESCO.
- Blanco, O. (2004). Tesis de Maestría en Literatura Venezolana: **“El Día Que Me Quieras” de José Ignacio Cabrujas: Presencia de Mitos Contemporáneos como Garantía de su Vigencia.** Carabobo-Venezuela: Universidad de Carabobo.
- Blanco, O. y Urdaneta, G. (s/f) **El Show de los Enanos.** Material inédito que se incorpora como Anexo 1.
- Brecht B. (1973) **Teatro Completo, Tambores de la Noche**, Colección Teatro Universal. Buenos Aires-Argentina: Nueva Visión.
- _____ (1973) **Teatro Completo, Herr Puntilla y Su Sirviente Matti**, Colección Teatro Universal. Buenos Aires-Argentina: Nueva Visión.
- _____ (1973) **Teatro Completo, Santa Juana De Los Mataderos**, Colección Teatro Universal. Buenos Aires-Argentina: Nueva Visión.
- Diccionario Marxista de Filosofía.** (1972). México: Ediciones de Cultura Popular.
- Discépolo, A. (1923). **Mateo, Obra Teatral.** Buenos Aires-Argentina: Compañía Nacional de Pascual E. Carcavallo.
- Estébanez, D. (2000). **Breve diccionario de términos literarios.** Madrid-España: Alianza Editorial.
- Gadamer, H. G. (1977) **Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica.** Salamanca-España: Sígueme.

- García, A. (1997). **Introducción a la metodología de la investigación científica**. México: Plaza y Valdés.
- Genette, G. (1989): **Palimpsestos. La literatura en segundo grado**. Madrid: Taurus.
- Hurtado de Barrera, J. (2008). **El proyecto de Investigación**. Caracas-Venezuela: Quirón.
- Igartua, I. (1997). **Dostoievski en Bajtín: raíces y límites de la polifonía**. Universidad del País Vasco, Epos.
- Kaiser-Lenoir, C. (1978). **Grotesco Criollo: Estilo Teatral de una Época**. La Habana-Cuba: Casa de las Américas.
- Krippendorff, K. (1990). **Metodología de análisis de contenido**. Barcelona-España: Paidós Ibérica.
- Kristeva, J. (1978): **Semiótica 1 y 2**. Madrid: Fundamentos.
- Maestro, J. (2009) **Crítica de los géneros literarios en el "Quijote". Idea y concepto de "género" en la investigación literaria**. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- Martínez Sierra, G. (1928) **Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra**. En: ABC, 7 dic. 1928, pp. 3-4. REVISTA ESPECIALIZADA PRIMER ACTO No.174
- Mendoza, A. **Literatura Comparada e Intertextualidad**. Madrid: La Muralla.
- Ordaz, R. (2009) **El pícaro en la literatura iberoamericana**. Mérida – Venezuela: SABER-ULA Universidad de Los Andes.
- Pellettieri, O. (2008). **El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor**. 1ra. Edición. Buenos Aires-Argentina: Galerna.
- Pellettieri, O. (2002). **Historia del Teatro Argentino. La emancipación cultural**. 1ra. Edición. Buenos Aires-Argentina: Galerna.
- Real Academia Española (2014) **Diccionario**, 23ª ed. Revisión de la definición de Grotesco, realizada por última vez el 30 de mayo de 2017, en el siguiente enlace: <http://dle.rae.es/?id=JZqXbau>
- Real Academia Española (2014) **Diccionario**, 23ª ed. Revisión de la definición de Sainete, realizada por última vez el 30 de mayo de 2017, en el siguiente enlace: <http://dle.rae.es/?id=X07vOPP>

- Reis, C. (1995) **Comentario de textos, fundamento teórico y análisis literario.** Biblioteca filológica. Ediciones colegio de España. Salamanca, España.
- Rodríguez, Ochoa y Pineda (2008). La Experiencia de Investigar. Carabobo-Venezuela: Dirección de Medios y Publicaciones de la Universidad de Carabobo.
- Sartre, P. (1970) **¿Para qué sirve la literatura?** Tercera edición en castellano. Editorial Proteo s.c.a. Compilación. Buenos Aires, Argentina.
- Suárez, M. (1995) **Diálogo y Juego Polifónico en la Sátira Francesa del siglo XVI. El Ejemplo de Agrippa D'Aubigné.** Editado por Romera, J. y otros. Compilación. Visor Libros. Madrid, España.
- Ubersfeld, A. (1989). **Semiótica Teatral.** Murcia-España: Cátedra.
- Valle-Inclán, R. (1924). **Luces de Bohemia. Esperpento, lo saca a la luz don Ramón del Valle-Inclán.** Madrid-España: Imprenta Cervantina.
- Vera, M. (s/f) **Comentarios de Oswaldo Blanco y William Urdaneta sobre El Show de los Enanos.** Material inédito que se incorpora como Anexo número 2.
- Zavala, I. (1991). **Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su círculo. La posmodernidad y Mijaíl Bajtín. Una poética dialógica,** Madrid: Espasa-Calpe.
- Zamora, A. (1999). **Ramón del Valle-Inclán, Luces de Bohemia y Esperpento.** Colección Austral Teatro: Edición electrónica de la Revista literaria Katharsis. Madrid, España.

ANEXOS

ANEXO 1:

ESTRUCTURA DE LIBRETO O RUTINAS ESTUDIADAS DE LA OBRA TEATRAL EL SHOW DE LOS ENANOS:

A partir de una entrevista con Oswaldo Blanco y William Urdaneta (2014), se puede hablar de la estructura dramática de la obra de teatro EL SHOW DE LOS ENANOS (SONYA, NAI, ANDI, MICÓTICO, ESTÍL), la cual se compone de rutinas básicas y optativas, dándole a la pieza un carácter modular y sujeto a modificaciones ante la inminencia de la representación y sus inevitables improvisaciones, dado el diseño de la trama y la naturaleza del espectáculo proyectado desde la literatura dramática (se anexa el texto para ubicar mejor lo expresado aquí). Una salvedad que ambos hacen es que, tal vez, no sea pertinente hablar de estructura dramática de esta obra en términos convencionales porque, justamente, este texto rompe esquemas en comparación con otros que siguen un modelo secuencial de acontecimientos desde el comienzo hasta el final. Éste, más bien, juega con las posibilidades de incluir o no algunas rutinas o de transponerlas en cuanto al orden inicial. En todo caso, hay un mecanismo de contención porque las rutinas que dan comienzo y final en la obra son, usualmente, las mismas. Éstas son:

- 1) Presentación.
- 2) Procedencia circense.
- 3) Amoríos comunes con Sonya.

- 4) Ser o no ser enano(s).
- 5) Final (destape de Andi, caída de su máscara social).

1) Presentación:

(MOMENTO DE SILENCIO, EN EL CUAL CADA PERSONAJE COMIENZA A MARCAR GESTUALMENTE LA NATURALEZA DE SU CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA. SE SEÑALAN, APENAS, CONJETURAS INAUDIBLES, MOVIMIENTOS LEVES, INTERCAMBIO DE MIRADAS Y SENSACIÓN DE EXPECTATIVA. DE ESE MODO, SURGE LA PRIMERA CANCIÓN. ESTÍLITO INTREPRETA ALMA MÍA)

Esto ocurre al interpretar Alma Mía:

ESTÍLITO: (EN EL INTERMEZZO, RECITATIVO) Si yo encontrara un alma como la mía...

MICÓTICO: (INTERRUMPIÉNDOLO)...Qué par de maricotas se juntarían...

ESTÍLITO: Coño, enano, tú me estás sabotando el show. (CESA LA CANCIÓN)

MICÓTICO: ¿Tú te estás dirigiendo a mí, endeviduo?

ESTÍLITO: ¡Sí, a ti!

MICÓTICO: ¿De cuándo a acá tú recitas en esta canción? ¿Tú eres loco?

ESTÍLITO: Me has cortado la nota...

MICÓTICO: Aquí está de nuevo... (MARCA EL ACORDE Y SE REANUDA LA CANCIÓN)

Esto ocurre al interpretar La Gloria Eres Tú:

ESTÍLITO: (EN EL INTERMEZZO, RECITATIVO) Ay, es que no puede ser, Dios... No sé qué voy a hacer de ahora en adelante para olvidarla... (LANZA TEXTOS ININTELIGIBLES. CESAN LOS INSTRUMENTOS, MOMENTANEAMENTE)

MICÓTICO: ¿Qué pasó que te fuiste hacia tu interior? “Dios, Dios...”

ESTÍLITO: (NO CAE EN CUENTA) ¿Dios?

MICÓTICO: Marico, “Dios...”

ESTÍLITO: (REANUDA LA CANCIÓN) “Dios dice que la gloria está en el cielo...”

Esto ocurre al interpretar Tres Palabras:

ANDI: (EN EL INTERMEZZO, RECITATIVO) Son tres... Tres palabras tan solo que quiero decirte (NAI, MICÓTICO Y ESTIL LO INTERRUMPEN ORDENANDO SILENCIO CON UN SONORO “SSSHHTTT”)

MICÓTICO: (EN SECRETO TEATRAL) Sin palabras, no joda... (REANUDAN Y FINALIZAN LA CANCIÓN)

ESTÍLITO: La verdad, me siento muy satisfecho por la forma multitudinaria de los aplausos. Disculpen ustedes que no pueda saludar como un artista de mi estatura, de mi complexión, porque es que si doy la referencia, mejor dicho, hago la reverencia, me voy de jocico pa’ allá, abajo, y esta vaina es honda, además que me tienen montao en este tubo. Me caigo y me desfiguro...

MICÓTICO: Guá, (AL PÚBLICO) se irá a desfigurar el alma, el cuerpo lo tiene desfigurao desde que nació. Eso es intrauterino.

ESTÍLITO: Yo pedí una butaca de trovador y me montaron aquí. Llevo, apenas, una canción y ya la raya del rabo se me borró...

MICÓTICO: Embuste. Esa raya estaba borrada hace tiempo...

ESTÍLITO: Yo quiero hacer una observación con relación a este espectáculo. Este espectáculo es un espectáculo sublime, lírico, poético. Usted podrá cerrar sus ojos en un punto del firmamento y dejarse llevar por las enmudecidas aguas de la imaginación. Cualquier palabra altisonante, cualquier expresión en desafuero lingüístico, en contra de las buenas costumbres y el buen orden de la familia, dícese expresión vulgar, marginal, escatológica que suene a barrio, a changurrial, pues, se lo debemos a este trío de enanos que son vulgares por esa jeta. Jeta: porque no tienen boca. Ellos no tienen vocabulario sino jetabulario. “Boca’e cloaca”, “Lengua de Vertedero” y “Jeta de Basurero”.

MICÓTICO: Coño, socio. ¿Hasta cuándo le voy a decir que no me ponga en evidencia delante del público? Ah, no sí, el único grosero soy yo. Él no, él es intachable, inmaculado, impoluto...

ESTÍLITO: ¡Epa! Más impoluto será la mama tuya.

MICÓTICO: Irnorante. Impoluto: prístino, sin enmendaduras, sin tachaduras...

ESTÍLITO: Ah, bueno, eso sí.

MICÓTICO: Falso moralista. En cambio, el ídolo de él está millonario de decir groserías.

ESTÍLITO: ¿El ídolo mío? ¿Quién es ese?

MICÓTICO: Er Conde der Guácharo.

ESTÍLITO: ¿Er Conde?

MICÓTICO: Sí, el candidato fracasado ese...

ESTÍLITO: Por favor, no se compare usted a una celebridad. Er Conde Der Guácharo es massmediático, tiene cartel, proyección internacional. A usted, en cambio, nadie lo conoce, usted es amónimo...

MICÓTICO: Ah, entonces, como Er Conde Der Guácharo es famoso, él tiene licencia para grosear...

ESTÍLITO: Exactamente. Pero, usted no puede grosear...

MICÓTICO: ¿Por qué no puedo?

ESTÍLITO: Si usted groserea, entonces, yo grosereo, ella groserea, él groserea, ellos groserean, nosotros grosereamos y, en el pluscoamperfecto del modo subjuntivo, habría grosereado, hubo grosereado, hubo de groserear. Per esempio, par exemple, por exemplo, for example...

MICÓTICO: ¡Una coñá! Señoras y señores, estamos al frente de un polígloma, un gramático, un lingüista, un semiólogo, un literato: Ferdinand de Saussure, Fortunato Brown, Gerard Genette, Roland Barthes revividos; Noam Chomsky; Julio Cortazar, García Márquez... No hombre, chico, estamos al frente, nada más y nada menos que, de Cervantes Savedra...

ESTÍLITO: ¡Señor! Cervantes Saavedra, Saaaaaaaavedra...

MICÓTICO: Sabrá a vedra y lo que tú quieras, pero, en esta vaina yo vengo a malapalabrear.

ESTÍLITO: Tampoco puede malapalabrear.

MICÓTICO: Entonces, voy a buscar un simónimo. Voy a vulgarear ¡y punto!

NAI, ESTÍLITO Y MICÓTICO: (SE VUELVEN HACIA ANDI) ¡Cállate la boca!

ESTÍLITO: Ahora, se quiere coger el espectáculo para él solo.

NAI: Dale, habla tú nada más.

MICÓTICO: Haz el mondólogo de Chakespeare: tubiornotubí.

ESTÍLITO: O es de Segismundo, en la Vida es un Sueño...

NAI: Sí. ¿Ese no es el de Calderón de la Canoa?

ESTÍLITO: De la Barca, imberbe...

MICÓTICO: Miren, yo creo que es mejor que cantemos la segunda canción. El público se va a cansar y se va a ir para el carrizo.

NAI: Vamos con la otra, pues.

(INTERPRETAN LA SEGUNDA PIEZA: ENAMORADA. ANDI INCORPORA UN SILBIDO REPENTINO QUE NO VA EN EL ARREGLO. LO INTENTA HACER UNA SEGUNDA VEZ)

ESTÍLITO: (PAUSANDO MOMENTÁNEAMENTE, A ANDI) Deja la güevoná con el pájaro, mano.

(CANTAN. EN EL INTERMEZO, SE DA ESTE DIÁLOGO SIN INTERRUMPIR LA INTERPRETACIÓN)

MICÓTICO: (RECITATIVO) Para ti, Sonya, esta canción de amor, dondequiera que estés, Sonya de mi corazón...

ESTÍLITO: ¿Qué? ¿Por qué le tienes que estar cantando canciones a la mujer mía?

MICÓTICO: ¿Cómo es la vaina? Esa fue mujer mía primero que tuya...

ESTÍLITO: Tú no tienes derecho a...

MICÓTICO: Además, esa mujer ya no te quiere...

ESTÍLITO: Eres un desgraciao, hijo de puta robamujeres...

MICÓTICO: Y tú eres un rolo'e pajú, coño'e tu madre...

ESTÍLITO: Me voy a bajar de aquí a darte una trompá...

MICÓTICO: Bájate de esa vaina pa' entranos a coñazos... (SE DA UN JUEGO DE INSULTOS ININTELIGIBLES A PUNTO DE PRODUCIRSE UN ABISMO INSALVABLE, HASTA QUE, AL LLEGAR AL COMPÁS QUE REANUDA LA CANCIÓN, SE INCORPORAN TODOS, COMO SI NADA).

LOS CUATRO ENANOS: (CANTANDO) "Sueña, con el beso..." (CONCLUYE LA INTERPRETACIÓN CUANDO ANDI INSISTE EN UN TERCER SILBIDO Y, EN UNA INTERRUPCIÓN MUY BREVE, RECIBE MANOTAZOS DE ESTÍLITO, TRAS LO CUAL SE DAN LAS NOTAS FINALES. PAUSA DE PREOCUPACIÓN. TODOS SE MIRAN ENTRE SÍ, CONJETURANDO, HACIÉNDOSE SEÑAS)

MICÓTICO: (EN "SECRETO" A NAI) Chamo, no nos hemos presentao'.

NAI: Cónchale, verdad... ¡A estas alturas del show!

ESTÍLITO: ¿Quién va a presentar?

NAI: Bueno, yo no sé...

ESTÍLITO: (A ANDI) Hazme el favor, presenta tú.

MICÓTICO: (A ANDI) Anda y presenta el show... (LARGO SILENCIO. ANDI, TEMEROSO ANTE EL PÚBLICO, NO PRONUNCIA PALABRA ALGUNA)

NAI: ¡Jajajajaja! ¿Qué vaina es esa? ¡No jodás!

MICÓTICO: Parece un loro en una estaca.

ESTÍLITO: Lo que pasa es que las letricas no le pasan por el teleprompter.

NAI: Sí, por el teleprompter de los zapatos.

MICÓTICO: (A NAI) Presenta tú.

NAI: ¿Yo?

ESTÍLITO: Sí, tú.

NAI: Bubububueenaas noches, (DICE EL NOMBRE DEL LUGAR). Hoy, les vamos a presentar...

MICÓTICO: ¿Qué es eso, chico? ¿Tú crees que estás en un club, en una tasca, en una feria?

ESTÍLITO: (A MICÓTICO) Entonces, presenta tú.

MICÓTICO: Good evening, ladies and gentlemen. For me, it's a great pleasure to present the very best show all over the world. Would you like to know its name? Well, "Sonya Nai Andi Micótico Estil: The International Duet Of Four". You are going to enjoy a lot this show, because it's plenty of jokes, it's plenty of play on words, then, you are going to laugh and laugh and laugh restlessly...

NAI: Epa, epa, ¿qué vaina es esa?

ESTÍLITO: ¿Cómo vas a presentar en Inglés? Ni que estuvieras en el Madison Square Garden de Nueva York...

MICÓTICO: Entonces, presenta tú, polígloma.

ESTÍLITO: Dámele música a eso. (SUENA FANFARRIA) Bonsoir, mesdames et messieurs. Aujourd'hui, nous allons vous présenter les nains merveilleux avec un spectacle de humour et musique...

MICÓTICO: Monsieur, le spectacle c'est nai pas en frances...

ESTÍLITO: Parlez vous frances?

MICÓTICO: Je nai parle pas, mas, le spectacle c'est nai pas en frances.

ESTÍLITO: Buona notte a tutti. Amabili nani hanno un meraviglioso spettacolo che rimarrá nella memoria di coloro che vedono...

MICÓTICO: Eu vou le dizer uma coisa... Eu vou fazer a presentacão em portugués... Você o que quer é isso?

ESTÍLITO: No, no, no... Vamos a presentar esta vaina en cantonés.

MICÓTICO: ¿En chino?

ESTÍLITO: Sí, señor. (CESA LA FANFARRIA. DISCURREN EN LENGUARADAS SEMEJANTES AL IDIOMA CHINO)

MICÓTICO: Stop! In spanish, please. (SIGUE LA FANFARRIA)

ESTÍLITO: Está bien, está bien... (INTERRUMPIÉNDOSE) Ya va, ya va, un momentico...

ANDI: (EXPLOTANDO) ¡Coño, pero, presenta la vaina, pues!

NAI: ¡Reaccionó el enano!

MICÓTICO: (AL PÚBLICO) ¿Ustedes qué pensaban, que era una proyección holográfica de abajo hacia pa arriba? Tiene sangre en las venas. Y tiene razón. (A ESTÍLITO) Presenta la vaina.

ESTÍLITO: (AL PÚBLICO) Ustedes me van a dar la razón. Yo pedí música y estos me salen con eso de cancanancancancan, como si fuera música de misterio o una película de Alfred Hitchcock... Lo que falta es la cortinita de baño y el puñal...

MICÓTICO: Entonces, ¿qué es lo que tú quieres?

ESTÍLITO: Señor, esto es un espectáculo circense, del circo...

NAI: ¿Y entonces?

ESTÍLITO: Tiene que ser algo alegre, algo así como (TARAREA) ñacañañañaña...

NAI: Vamos a darle caña, pues... (SUENA MÚSICA CIRCENSE)

ESTÍLITO: La Colombia Pinchos y El Metro de la Gorda Meyer presentan... Estete-estete esto es todo, amigos... (CESA MÚSICA)

NAI: Ah, vaina, pues... (SIGUE SONANDO MÚSICA CIRCENSE)

ESTÍLITO: Les estamos presentando los hermosos enanitos del Circo Tiani... (CANTÁBILE) “No sabe, no sabe...”

MICÓTICO: ¿Qué mariquera es esa? Lo que pasa es que él pasó una temporada de seis meses con los Hermanos Valentinos y se le quedaron pegadas ciertas cosillas. “No sabe, no sabe” que es medio marico... Presenta serio.

ESTÍLITO: Bueno, está bien. (SUENA MÚSICA CIRCENSE) La Colombia Pinchos y El Metro de la Gorda Meyer presentan los maravillosos enanos Sonya Nai Andi Micótico Estil, el dúo internacional de cuatro.

NAI: Así, sí.

MICÓTICO: Mucho mejor.

ESTÍLITO: (REFIRIÉNDOSE A ANDI) El enano que tengo a mi derecha... Chamo, ¿eso que tiene puesto el enano es un paltó o un sobretodo?

MICÓTICO: Caramba, se me acaba de instalar una cláusula dubitativa en el cerebro... Porque, si esa vaina es un partó...

ESTÍLITO: ...Es un paltosote...

MICÓTICO: Si es un sobretodo...

ESTÍLITO: ...Es un sobretodito...

MICÓTICO: Pero, sobre todo, si es un sobre todo...

ESTÍLITO: Está sobre nada...

MICÓTICO: Lo que sí es indubitable es una cláusula que yo y tú compartimos por telepatía. ¿Cuár será?

ESTÍLITO: Coño, el mal gusto que tiene para vestirse.

NAI: Sinceramente. ¿Cómo se va a combinar esos colores de ropa y esa medalla de golfil tam balurda?

ESTÍLITO: Y vacíense el bombín de fieltro que lleva en la cabeza.

MICÓTICO: Eso no es un bombín... Eso es un prepucio, enrrollaíto y todo...

(RISAS COLECTIVAS)

NAI: Y mírenle los zapatos

MICÓTICO: Los zapatos parecen un par de jocosos de gran danés con carare.

ESTÍLITO: Él no habla en el espectáculo porque es un enano de mandao'. A él le llaman Andi. "Andi compra el periódico..."

MICÓTICO: "Andi presenta"

ESTÍLITO: Pero, él tiene un nombre de pila...

NAI: ¿Everredi? Jajajajaja. (ANDI HACE GESTOS DE SÚPLICA PARA QUE ESTÍLITO NO LO DIGA)

ESTÍLITO: Yo no te bauticé a ti...

MICÓTICO: Reclámale a tus padres, si quieres...

NAI: Exacto.

MICÓTICO: Pero, ¿cuál es el problema si es un nombre bonito? En su cédula él aparece como...

ESTÍLITO: Gino... Gyno Daktarín Dual...

MICÓTICO: Siempre cerca del público femenino...

NAI: Un nombre muy íntimo...

ESTÍLITO: El enano que está allá, a mi izquierda, es “Noche negra”, “Oscuridad total”, “Ser sin luz”...

NAI: Epa, epa, epa... ¿Qué te pasa, pues?

ESTÍLITO: Señor, usted se pierde en la oscurana, viene de las tinieblas...

MICÓTICO: El proviene de un lugar alejado del planeta, una isla desconocida del Océano Pacífico... Aprendió a hablar Español por mera imitación...

NAI: (A MICÓTICO) ¿Tú también?

ESTÍLITO: Su nombre es Nai, Nai Ni Nai....

NAI: (A MICÓTICO) Di el tuyo...

ESTÍLITO: Preséntate tú mismo...

MICÓTICO: Está bien... (SE PONE “DE PIE”)

NAI: Caramba, enano, ¿y ese bulto, ahí adelante?

ESTÍLITO: ¿Vas pa la escuela, enano?

MICÓTICO: En principio, no soy zapato prestao, como algunos... Además, no soy enano... Se los he decido varias veces...

ESTÍLITO: Vacíense el pelo. Se parece a MaRicky Martin.

MICÓTICO: ¡Qué va, pendejo! Este estilo es el de Rod Stewart...

NAI: Eso parece es una cocuiza.

MICÓTICO: (A NAI) Tu cabeza es un enjambre, pero de alambre... (A ESTÍLITO) Y tú te peinas el pelo a punta de triquitraquis...

ESTÍLITO: Señor, yo tengo el pelo así porque vengo de una tormenta de ideas...

MICÓTICO: Cierto. Y el único rayo que cayó, le cayó en la cabeza y le produjo un incendio quemándole las neuronas...

NAI: Pero, bueno, chico, preséntate...

MICÓTICO: Je m'appelle, il mio nome e, eu me chamo, my name is, yo me llamo Cabernet Sauvignön.... (RISAS COLECTIVAS)

ESTÍLITO: ¿Qué es eso de Cabernet Sauvignön? ¿Cómo le van a poner nombre de cepa de vino a un enano? Dizque Cabernet Sauvignön. Será penca, cocuy de penca... Él tiene nombre de ser microscópico. Por eso, lo llamamos cariñosamente “Micótico” que es más adecuado.

MICÓTICO: Ya van a oír el nombre del caballero... Eso es para agarrar palco...

NAI: Vamos a hacerle fanfarria... (SUENAN LAS GUITARRAS EN TRÉMOLO)

ESTÍLITO: Yo me llamo... Remingtón Estíl Rod Ghonz... Remingtón Estil Rod Ghonz... Ghonzzzz... Con hache intercalada y zeta. (ESTALLIDO DE RISAS DE ANDI, NAI Y MICÓTICO).

MICÓTICO: ¡Embuste! Él se llama Remigio Estílito Rodríguez González...

NAI: Ese sí es el nombre de él...

MICÓTICO: Lo que pasa es que él no dice lo chiquitico pa' lo pedantico que es. Él adolece, él sufre de un neurofecaloma...

NAI: ¿Neurofecaloma?

ESTÍLITO: ¿Qué es eso?

MICÓTICO: ¡Que tienes un mojón mental, chico! (ANDI SE DESPLIEGA EN BURLA, AL TIEMPO QUE ABSORBE LICOR DE UNA BOTELLA, SIGILOSAMENTE).

2) Procedencia circense:

NAI: Señores, noto al público un poco molesto por nuestra verborrea...

MICÓTICO: Cántate una tú, pues.

NAI: ¿Yo?

ESTÍLITO: Claro, tú.

NAI: Sol mayor, Micótico. (NAI INTERPRETA “CONVERGENCIA”)

ESTÍLITO: Creo que es bueno explicarle a público nuestra procedencia...

NAI: Verdad. Hay que decírselo.

ESTÍLITO: Nosotros hemos tenido que desempeñar muchos oficios...

MICÓTICO: Hasta que descubrimos esta forma de ganarnos la vida...

ESTÍLITO: La gente no sabe de dónde venimos nosotros...

MICÓTICO: Explícaselo a la gente en forma breve y concisa.

ESTÍLITO: Nosotros venimos del circo Tiani. Y se los voy a explicar de una manera clara, diáfana, un poco, dejando a un lado los tecnicismos, despojándome de disquisiciones academicistas para que se me entienda mejor. El Circo Tiani entró en un proceso de depauperación tal del sistema financiero que hasta los enanos estábamos creciendo... Dizque tenía un crecimiento negativo y nos acusaron a nosotros porque somos enanos... En esta debacle, los vectores sumantes de la demanda agregada daban menos de cero, lo que presentaba un déficit fiscal que atacaba de manera irracional lo que llaman la balanza de pagos, las cuales son las cuentas de inversión y las cuentas corrientes del circo. Y esto comprometía de una forma categórica al recurso de interposición de bienes y mercancías, a tal punto que se vieron en la necesidad de hacer un diagnóstico, pero, echándonos la culpa a nosotros. ¿Cómo es posible esta discriminación por nuestra condición? Y nos decían también del déficit del Producto Interno Bruto. Fue así, entonces como...

MICÓTICO: ¡Estaba pelando bolas! Coño, John Keynes, Joseph Stiglitz, David Ricardo, Maza Zavala, Carlos Marx... Te faltaron fueron los gráficos...

ESTÍLITO: Es verdad. ¿Por qué decirlo de otro modo? El circo estaba tan pelando bolas que hasta los enanos estábamos creciendo. Tuvimos que salir corriendo de ahí porque ustedes saben que los propietarios siempre acusan a los trabajadores de sus pérdidas...

NAI: O hacen que sufran sus crisis...

MICÓTICO: Pero, nunca los ponen a participar de sus ganancias...

NAI: Por eso, salimos a buscar qué hacer para sobrevivir...

MICÓTICO: Así que decidimos ganarnos la vida de este modo. Yo, por ejemplo, hice un curso de guitarra por correspondencia...

NAI: Y yo estudié on-line...

MICÓTICO: ...sino estos se hubieran morido de hambre.

ESTÍLITO: El Fakir Emir ya no se veía encima de la cama de clavos. Estaba tan flaco que cabía entre las puyas.

NAI: El hombre bala voló un día bien lejos y quedó fue el cañón.

ESTÍLITO: El Mago Henry desapareció hasta el presupuesto que era para pagarnos. Incluso, desapareció a su secretaria para no pagarle a ella sus prestaciones sociales.

MICÓTICO: Un día nos comimos todas las zebras. Y la siguiente noche, ¿qué dijo el dueño?

ESTÍLITO: “Esta noche salen todas las zebras al circo”.

NAI: ¿Y qué hicimos nosotros?

ESTÍLITO: Pintamos los burros.

MICÓTICO: Yo solo pinté siete burros.

NAI: (REFIRIÉNDOSE A ANDI) A aquél le tocó pintar la burra Maribel.

MICÓTICO: Y a los meses nació un burro enano. De lo más bonito ese burro detrás de este: “Andi, Andi...”

ESTÍLITO: En una oportunidad, nos iban a contratar para hacer una película de Blancanieves...

MICÓTICO: Pero, no pudimos conseguir a cuatro seres diminutos más que quisieran trabajar.

NAI: Y pelamos ese boche...

ESTÍLITO: Por cierto, ¿qué hace una tipa, metida en el monte con siete tipos?

MICÓTICO: Guá, uno pa’ cada día de la semana.

NAI: Y no es ná. Dicen que esos bichitos no son zapatos prestaos...

MICÓTICO: Lo cierto es que del circo saltamos a la música...

ESTÍLITO: Hay que hacer la salvedad, porque la gente nos confunde con gente de tiatro y nosotros no semos eso...

MICÓTICO: Correcto. Nosotros no semos actores.

NAI: Semos mundanos...

ESTÍLITO: Fuera del circo descubrimos que el mundo no está diseñado para los enanos...

MICÓTICO: Ni para la gente pequeña...

NAI: Mejor no contarles las penurias que uno pasa en la calle...

ESTÍLITO: Por fortuna, conformamos este dúo internacional de cuatro, bueno, Micótico y yo porque estos dos de los extremos casi que no cuentan...

NAI: ¿Qué pasa, pues?

MICÓTICO: Claro, antes éranos cinco... Hasta que Sonya se fue...

NAI: No se la recuerdes, otra vez...

ESTÍLITO: ¿Por qué tienes que nombrar a esa mujer en este momento?

NAI: ¿Viste cómo se pone?

3) Amoríos comunes con Sonya:

ESTÍLITO: Eres un sucio, enano, nombrándome a esa tipa...

MICÓTICO: No soy enano.

NAI: Ah, ¿no?

MICÓTICO: Yo le tengo arrechera a los enanos. Yo no sé porqué me confunden con ellos. Yo lo que soy es un hombre pequeño.

NAI: (A MICÓTICO) ¿Por qué le recordaste a esa mujer, chico?

ESTÍLITO: Pásame dos pastillas, por favor...

MICÓTICO: Con estas serían cinco en el día de hoy. (LE DA LAS PASTILLAS Y ESTÍLITO SE LAS TOMA).

ESTÍLITO: Ya estoy bien...

MICÓTICO: Embuste. Cálmate. Mira cómo estás...

ESTÍLITO: Aaaaaaayyyyyy, esto no lo soporto. Yo me voy, yo me voy...

NAI: ¿Pa' dónde te vas?

ESTÍLITO: Me voy a suicidar. (SE LANZA HACIA ATRÁS DEL DISPOSITIVO ESCÉNICO)

MICÓTICO: ¡Estílitoooooooooooo! (SE OYE UN GOLPE SECO). ¡Se suicidió!
Chamo, masmurro'e coñazo se dio.

ESTÍLITO: Marico, no me puedo subir.

MICÓTICO: ¡Sobreveió!

NAI: De bolas. Sobrebebió ese poco'e pastillas.

MICÓTICO: Sarta, loco, sarta (ESTÍLITO SE SUBE DE NUEVO A SU DISPOSITIVO)

NAI: Dígame eso. Matándose por esa pendejera.

MICÓTICO: No vale la pena suicidiarse, así, por una tipa como esa.

NAI: Y mucho menos abandonar a los amigos.

ESTÍLITO: Ay, qué dolor, qué dolor...

NAI: ¿Vas a seguír?

ESTÍLITO: Qué dolor, aquí, en el hueso del ñengue

MICÓTICO: Sonya era una enana del circo que le decíanos 'la enana que todo lo tenía grande', a sigún de lo bella que era esa mujer. Cada uno le llevaba serenatas por separado, a veces, juntos. Ella se empató un mes con aquél (SEÑALANDO A ANDI), tres meses con éste (NAI) y dos años conmigo. Yo la agarro cuasivirgen y conmigo conoce lo que es un hombre al lado, pues, un varón. Luego, se hizo novia de él (ESTÍLITO). Él fue el más la amó de los tres. Lo reconozco. Pero, cuando él más la amaba, Sonya empezó a crecer y a crecer y se puso de uno ochenta. ¿Qué se va a estar fijando ese mujerón en esta garrapatica andante, en esta berruguita de ñame, en este punto en dos patas? No lo quiso más y lo dejó. Y mire como se ha ponío.

ESTÍLITO: ¡No sigas, no sigas!

NAI: Ya volvió éste con sus despechos.

ESTÍLITO: A esa mujer me la arrancaré del pecho...

MICÓTICO: La verdad es, porque parece que la tuvieras adentro, con ese pecho hinchao de nacimiento...

ESTÍLITO: Esa mujer se clavó en mi corazón y ahora no hallo cómo sacármela del pecho.

NAI: Con ese pecho así, no digo Sonya cabe.

ESTÍLITO: Nosotros hacíamos la pareja perfecta: ella medía uno ochenta y yo casi ochenta. Incluso, en los autobuses y camionetas me llevaba en su regazo para ahorrarnos un pasaje.

MICÓTICO: Al punto que, como él le acercaba la boquita a los senos, un borracho intrigado le preguntó: “Señora, ¿ese muchacho mama o sopla?”

NAI: Sí, vale, Sonya tenía sendos cocos. Y siempre tenían agua.

ESTÍLITO: Cuando yo estaba en la intimidad con Sonya, siempre nos subsumíamos en un solo ser. Un día fuimos a un hotel de esos en los que se abre el techo y se ve el cielo y donde también hay espejos. Por cierto, la cama es de concreto... Ella quedó casi cianótica, así, a un lado, y yo entero. Y yo me decía, mientras me miraba al espejo que estaba en el techo: ‘Coño, qué arrecho eres, enano’. Entonces, decidí fumarme un cigarro, como lo hace Humphrey Bogart en Casablanca (HACE GESTOS).

NAI: Epa, así no se fuma un cigarro, eso es otra cosa...

ESTÍLITO: Coño, verdad. (GESTOS DE FUMAR) Y, entonces, me dice: “Enano, yo quisiera que me amases, yo quisiera que me amases...”

MICÓTICO: ¿Y tú qué hiciste?

ESTÍLITO: La amasé, loco, la amasé...

MICÓTICO: Papá, he descubierto argo... Usted no supo usar la lengua con Soya...

ESTÍLITO: Ah, ¿no?

MICÓTICO: No. Hombre que no sepa usar la lengua con una mujer está fregao... Sonya le dijo a usted que usara el subjuntivo condicional del verbo amar y usted usó el indicativo presente del verbo amasar. ¿Ves que no usaste bien la lengua?

ESTÍLITO: O sea que ¿para amar a una mujer tienes que estudiar gramática también?

MICÓTICO: Claro. Hay que saber de lengua para hablarle quedo a una mujer mientras se le hace el amor.

ESTÍLITO: Después, llegó un tiempo en que sus amigas le preguntaban: “Sonya, ¿estás empatada con un enano?” y ella le respondía: “Sí. Es que estoy a dieta. Aquí llevo mi salchichita de coctel”. Coño’e la madre... Qué dolor...

MICÓTICO: Así trataba ella al bolsa éste...

ESTÍLITO: Sonya, según me dijeron, se metió a asesora nocturna...

MICÓTICO: Mentira. Ella, ahora, es actora de cine... Trabaja en Hollywood Night Club.

NAI. Olvídala ya.

ESTÍLITO: Mire, si usted nunca ha ido a abrazar a una rockola, como yo... Claro, yo no me abrazaba...

NAI: Se metía adentro porque es enano...

ESTÍLITO: ...Entonces, usted no sabe lo que es sufrir por una mujer. Voy a quitarme este despecho con una canción. Acompañenme en esta canción, enanos.

NAI: ¿Cuál?

ESTÍLITO: Re menor, por favor.

MICÓTICO: Ah, no. A mí no me gusta cantar canciones que no haigamos ensayao.

ESTÍLITO: ¿Quién es el director de esta vaina?

MICÓTICO: ¡El director soy yo!

ESTÍLITO: Bueno, estúpido, arráncate con el tono.

MICÓTICO: (A ANDI Y A NAI) Yo no sé cuál canción es, no me pregunten. (ESTÍLITO INTERPRETA “HASTA QUE TE CONOCÍ” COREADO POR LOS OTROS TRES Y CON UNA MUY SINGULAR PARTICIPACIÓN DE ANDI. EN UN MOMENTO DE LA CANCIÓN, ESTÍLITO LA INTERRUMPE)

ESTÍLITO: Coño, mano, una vainita, así, y ya estos enanos están partíos todos.

MICÓTICO: Ese plural me huele a campo de beisbor, a estadio de furbor... Comenzando con la cancioncita que escogiste. Ahorita, casi llegas ar suelo...

ESTÍLITO: Esta es una vaina seria...

MICÓTICO: Será seria, pues. (SE REANUDA LA CANCIÓN. AL FINALIZAR, SE DESTACA ANDI)

ANDI: (EN ÉXTASIS) ¡Viva Juárez!!!!!! (PAUSA)

NAI: Juárez debe ser el marío.

MICÓTICO: O un novio que tiene escondío porai...

ESTÍLITO: ¿Cómo puede caber tanta mariconería en un cuerpito tan chiquitico?

MICÓTICO: Él es un hombre compacto. Le dicen “El Hombre de Acero”...

NAI: De a cero noventa...

4) Ser o no ser enano

MICÓTICO: Cántate una canción porque el público va a pensar que es mentira la vaina...

NAI: La canción con que le dabas serenatas a Sonya.

ESTÍLITO: Ay, no se lo recuerdes... (ANDI TRATA DE BEBER SIN QUE LO VEAN)

NAI: ¡Está bebiendo!

MICÓTICO: Muéstrame la botella. A ver qué estabas bebiendo. (CON TIMEDEZ, ANDI LA MUESTRA) Joda, anís Cartujo, el anís de los brujos.

ESTÍLITO: Así que el enano estaba bebiendo anís.

NAI: ...O sea, aquél sí pudo bebé, pero, yo no puedo fumarme mi porrito...

MICÓTICO: Y se jartó toda esa botella. (ANDI TERMINA DE BEBERSE LO QUE QUEDABA)

ESTÍLITO: Ese no tiene estómago, sino un carburador cuatro bocas...

NAI: Coño, ¿Andi llora o es que es feo er mardito enano ese?

MICÓTICO: Uno lo ve, así, de medio lao y parece un maruto brotao.

ESTÍLITO: Ese señor es tan feo que la mamá no le daba pecho... Le daba la espalda...

MICÓTICO: Ese es un “paria que el destino se empeñó en deshacer”.

NAI: ¡Jajajajaja! Un aborto de la naturaleza.

ESTÍLITO: Si no lo recogemos nosotros, quién sabe dónde anduviera ahorita...

NAI: Guá, a lo mejor metió en los basureros...

MICÓTICO: (A ANDI) Arráncate con la canción. (ANDI, VISÍBLEMENTE BORRACHO, CANTA “IMAGÍNAME”)

NAI: Ahora, vaya pa la segunda.

MICÓTICO: Canta, ahora, la canción éxito en el Madison Square Garden de Nueva York. (ANDI INTERPRETA “MY WAY” EN UN MUY PARTICULAR “INGLÉS”. EN MEDIO DE LA CANCIÓN, HACE SILENCIO, EVIDENCIANDO OLVIDO)

ESTÍLITO: Se le olvidó la letra.

NAI: Ese Inglés es muy jodío entenderlo...

MICÓTICO: El Inglés que él habla es un Inglés antiguo, preisabelino...

ESTÍLITO: Sí, Isabel, la del bloque ocho.

MICÓTICO: No, chico, preisabelino, antes de Chaquespeare. La única manera de encaminarlo para que se vuelva a arrecordar es a través del Street English y lo voy a hacer.

NAI: Arráncate...

MICÓTICO: (CANTA INTERRUMPIDO POR ESTÍLITO) “Regrets, I had a few, but, then again, too few to mention...”

ESTÍLITO: ...Mention...

MICÓTICO: Coño, ¿por qué me interrumpes?

ESTÍLITO: Eso no es así...

MICÓTICO: ¿Ah, no? ¿Cómo es, entonces?

ESTÍLITO: Eso es así... (AMBOS CANTAN, ESTÍLITO EN ESPAÑOL, MICÓTICO EN INGLÉS. SE LES SUMA NAI Y, LUEGO, CON SU PARTICULAR “INGLÉS”, ANDI, QUIEN SE HABÍA QUEDADO DORMIDO. FINALIZA “MY WAY”)

MICÓTICO: Thank you, grazzie, obrigado, merci, gracias.

ESTÍLITO: (A ESTÍLITO) Bueno, ya estamos llegando al final del show, enano.

MICÓTICO: ¡Que no soy enano, no joda! Te lo he decío varias veces.

NAI: ¿Cómo es la vaina?

ESTÍLITO: Le tengo arrechera a los enanos. Siempre me confunden con ellos. Soy un hombre pequeño que es otra cosa. Enanos son ustedes tres que son deformes. Mírense en un espejo. En cambio, yo soy proporcionado.

ESTÍLITO: Te lo voy a explicar científicamente.

NAI: Coño, sí, pa' que se deje de esas pendejeras.

ESTÍLITO: Señor, desde el punto de vista etimológico, usted es enano. Desde el punto de vista hemato-biológico, usted es un enano. Desde el punto de vista genético, fenotípico y morfológico, usted es enano. Desde el punto de vista antropológico, sociológico y étnico-cultural, usted es un enano. ¡Coño é tu madre eres enano!

NAI: ¡Tómalo!

MICÓTICO: Yo nací un día que Dios estaba ausente... Hay golpes en la vida tan fuertes, yo no sé...

5) Final (Destape de Andi, caída de su Máscara Social)

ESTÍLITO: Y para finalizar...

MICÓTICO: Vamos a cantar una canción del BarRoco...

ESTÍLITO: ¿Qué es eso, chico, como que una canción del Barroco?

MICÓTICO: Del Bar Roco, que queda aquí, cerca del Bar... (DICE EL NOMBRE DE UN BAR CONOCIDO DEL LUGAR).

NAI: Hay que cantarla en tres movimientos.

MICÓTICO: El primero andante ma non mucho...

NAI: El segundo matogrosso...

ESTÍLITO: Precivolisimevolmente...

MICÓTICO: Boca de aguacate, culito de gallina...

ESTÍLITO: Boca chiusa...

MICÓTICO: ¿Qué vaina es esa?

ESTÍLITO: Boca cerrada... (CANTAN “TABOGA”, COMENZANDO CON MUSITACIÓN CON BOCA CERRADA. TODOS LO HACEN, MENOS ANDI)

MICÓTICO Y NAI: (CANTABILE, A ANDI) Canta coño’e tu madre... (ANDI SE INCORPORA. AL TERMINAR LA PIEZA, COMIENZA UN TOQUE DE TAMBOR, TRAS EL CUAL ANDI SE DESDOBLA Y HACE UN JUEGO DE TRANSPORTACIÓN TIPO BRUJO. SEGUIDAMENTE, LA PERCUSIÓN SE CONVIERTE EN UNA ESPECIE DE CONGA Y ANDI SE QUITA EL PALTÓ, LA CAMISA, EL SOMBRERO Y EMPIEZA A BAILAR)

ANDI: ¡Eeeeeesssssssooooooo! Mira, mamita, cómo tengo esas rolineras engrasaítas... Arriba, mi negra... Y saco aquí, meto allá, saco aquí, meto allá. (IMPROVISA SOBRE SUS LÍNEAS, MEZCLÁNDOSE ESTO CON UN JUEGO IMPROVISADO DE PERCUSIÓN HASTA FINALIZAR LA INTERPRETACIÓN).

NAI, ESTÍLITO Y MICÓTICO: ¡Gracias! (TELÓN, APAGÓN O SALIDA INGENIOSA DE LOS PERSONAJES)

F I N

ANEXO 2:

COMENTARIOS DE OSWALDO BLANCO Y WILLIAM URDANETA SOBRE EL SHOW DE LOS ENANOS:

William Urdaneta: Bueno, **El Show de los Enanos** conceptualiza de alguna manera, 40 años de experiencia práctica y teórica del teatro, de nosotros como participantes.

Acercamiento a los orígenes:

Tiene mucho de muchas cosas: de la comedia del improviso italiano, de los esperpentos del Valle Inclán, pero hay una cosa que hay que resaltar y es en relación a unos apuntes que tomé personalmente del propio Jerzy Grotowski, en los cuales expresaba algo sobre los elementos de la acción: Sí los márgenes de esa acción están fijos, comienzan las cosas y la acción se desplaza por esos márgenes. Una vez fijados los márgenes, se deja a que los elementos de la acción transcurran, vayan subiendo. Jamás se debe fijar los elementos de la acción, sino los márgenes de esa acción.

Un poco eso es el discurso de los enanos; un margen de acción donde va discurriendo el espectáculo, y esta fijación de este margen comienza con cosas simples, cosas cotidianas de los enanos. Al final, las personas se llevan una apreciación del espectáculo; pero no como el espectáculo es, sino, según como esas personas lo ven, como lo consideran y hace conjeturas.

Esto les da verdadera dimensión a las propuestas de Grotowski, en donde el espectáculo está en la mente del espectador y la gente no ve las cosas como son, sino de acuerdo a su propio criterio o a la forma como piensan y eso ha sido, tal vez, uno de los éxitos en cuanto a la permanencia de esta obra durante muchos años. De hecho, es una propuesta que ya marca históricamente al teatro venezolano y es porque la gente no siempre ve las cosas de la misma manera, eso significa que el espectáculo le brinda a los espectadores todas las posibilidades de sacar conclusiones por sí mismos, pero no es una conclusión unívoca, de todos, se divierten. Al final, es

la reivindicación del teatro como un ente colectivo; la gente no habla del enano micótico, o del enano 'Estilito', habla del **Show de los Enanos** y eso ha sido uno de los logros más importantes del mismo.

También nos basamos en la alternativa de esa vieja dicotomía de forma y contenido, ya que es un espectáculo que difiere de la forma y también del contenido. Es una propuesta que ha traído durante mucho tiempo malentendidos, incluso desde el punto de vista semiológico. Esto realmente no es nuevo, porque para nosotros la vanguardia es una revelación que nosotros tenemos, no porque somos eruditos, sino porque hemos vivido demasiadas cosas durante estos 40 años en el teatro.

Ahora, me refiero al uso antinormativo del lenguaje que utilizan los enanos, es un poco para prescindir de enjuiciar la obra como tal y esto ya lo habían aplicado al principio del siglo pasado Alfred Jarry, el famoso dramaturgo de **Ubu Rey**, que es una obra relacionada con lo despreciable del lenguaje teatral en sí mismo. Un poco es la diferencia y relación entre el lenguaje.

El uso lingüístico desbordante, anormal, poblado de imágenes, vulgar y preciosista al mismo tiempo. De hecho, eso tiene una reminiscencia en Rabelais, el famoso (Francois Rabelais), también la reivindicación del sentido popular. Y aquí tiene mucha influencia el mismo Chaplin, o sea, el factor que da origen a un nuevo enfoque del humor, el humor de nuestro tiempo.

Los enanos a veces dan, en primer lugar, la apreciación de que son torpes, artesanales; pero eso en sí es un mosaico para lograr la comicidad, parece entrelazado, únicamente, para lograr un efecto de improvisación, pero que no es improvisación de que la gente inventa lo que se le ocurre, sino que es una improvisación que está enmarcada por unos márgenes a los cuales nosotros nos regimos rigurosamente. Por eso, vuelvo a repetir que es tan complejo hacer el libreto, no puede haber un sólo libreto. De hecho, hasta la idea de hacer un esquema conceptual o mapa conceptual sobre el espectáculo como tal fue complejo al iniciar.

En realidad, el fondo es un mosaico de “gas cómico” enlazado hacia manera de rapsodia, de fondo torpe, pero que debajo está el barniz de la elaboración, hasta el punto de construir una característica novedosa de estructura teatral y ahí se apunta nuestro trabajo. Nuestro trabajo no es de aspiración estética sino de aspiración metodológica, y bueno obviamente lo que más reivindica a Alfred Jarry, es la sencillez artesanal, como lo dicen muchos críticos, y esa es la inspiración de los enanos indudablemente.

En resumidas cuentas, el comportamiento y la mentalidad del show descansa en la dimensión del lenguaje, el significado y, por consiguiente, la pregunta espontánea de quiénes son los enanos.

Los Enanos:

¿Quiénes son? Bueno, lógicamente responde a una dimensión morfológica inspirada en los esperpentos, que son una poética que se ha venido desarrollando en **El Show de los Enanos**, como una forma de crear, que consiste en retratar hechos y personajes de una determinada manera. Es un medio informativo, es la palabra, es el signo, en fin, es la totalidad, porque hacia allá aspiramos por lo menos. **El Show De Los Enanos**, a fin de cuentas, es un espectáculo que se nutre de la más pura teatralidad en donde la palabra es un estigma y la acción es el paradigma.

Es algo así como el lenguaje en cuanto a estructura formal que se organiza con elementos empíricos, igualmente heterogéneos, en el que no puede diferenciarse en términos rigurosos, qué es forma y qué es contenido. Un poco en eso se basa mucho los enanos, sobre todo a nivel de lenguaje. En ese sentido, tiene mucha influencia del Grotesco.

¿Existe influencia de la epicidad dramática?

Brecht es un caso de extrema complejidad científica: diseñaba sus obras antes de escribirlas; planificaba paso a paso sus piezas, como un proyecto, como señalara en una ocasión el extinto director Uruguayo Atahualpa del Cioppo, quien también afirmó: “Brecht formuló su estilo como epicidad teatral, en oposición a la dramaticidad literaria de su tiempo”. Es decir, que buscó otra forma de enfrentar la realidad, más allá de la catarsis. En el diálogo teórico-práctico de Brecht, parece hallarse una resignificación del teatro. Así lo entendieron muchos de los grandes renovadores de este arte. Tras los deslumbrantes hallazgos del teatro brechtiano, de la resistencia y el exilio, Jean Vilar formulaba el dilema del teatro francés de la postguerra: “El teatro ha recuperado su ambición de restituir al arte dramático su verdadera dimensión, olvidada desde hace tres siglos: la de una expresión ideal de la vida de un pueblo y no sólo la de un simple divertimento para hacer la digestión una tarde”. Y esto es parte de lo que buscamos con El Show de los Enanos.

Oswaldo Blanco:

Aproximaciones al teatro:

El teatro es una expresión de arte cuya complejidad estriba en que está entretejida en dos vertientes para que pueda existir como tal: el texto (dramaturgia, literatura dramática) y la teatralidad (representación, escenificación). Sólo en su primer aspecto se emparenta con la literatura directamente, entendiendo que esta literatura tiene un destino: la escena (no se escribe para ser leída); en el segundo, se hermana con toda forma de expresividad: dancística, pantomímica, operística, en las que, incluso, la música es parte esencial de ellas, así como las artes visuales traducidas al decorado, escenografía, vestuario, máscaras y un inconmensurable etcétera. Es decir, es integrador del resto de las expresiones. En consecuencia, exige la confluencia de

público y elenco para que se produzca el hecho escénico (representación). También es un contenedor de manifestaciones epistemológicas, puesto que, entre una dirección (puesta en escena), la actuación y la fusión de elementos técnicos y estéticos, se hace presente una vastedad de visiones e interpretaciones del mundo y el hombre de orden político, filosófico, sociológico, ideológico, psicológico, lingüístico, antropológico, entre otros, según el planteamiento de fondo de cada creador.

Estructura de la obra:

Aunque, del mismo modo, la construcción puede orientar hacia la no estructura o hacia una forma atípica, inusual, novedosa de escribir para la escena, al punto de que, quizás, el resultado de esta creación verbal sea, justamente, la ausencia de una estructura dramática convencional. En todo caso, este texto está amparado teóricamente por diversas corrientes y estilos teatrales, precisamente, preponderando los esperpentos valleinclanianos, la Comedia del Arte (del Improviseo), la epicidad dramática de Brecht, la sátira anclada en el trópico, desencadenando en lo que ocupa el planteamiento del problema del presente trabajo: una forma novedosa de Grotesco Criollo.

En cuanto a cómo está concebida la obra, cabe señalar que su base textual se compone de rutinas básicas y optativas, dándole a la pieza un carácter modular. En consecuencia, dado el diseño de la trama y la naturaleza del espectáculo proyectado desde la literatura dramática, esta obra está sujeta a modificaciones ante la inminencia de la representación y sus inevitables improvisaciones (se anexa el texto para ubicar mejor lo expresado aquí).

Estas rutinas son:

- Presentación.
- Procedencia circense.
- Amoríos comunes con Sonya.

- Ser o no ser enano(s).
- Final (destape de Andi, caída de su máscara social).

ANEXO 3:

CONTENIDO AUDIOVISUAL DE LA OBRA EN ESCENA