

# GROTESCO, SÁTIRA Y PARODIA COMO DISCURSOS CRÍTICOS

SILVINA DÍAZ<sup>1</sup>

ADRIANA LIBONATI<sup>2</sup>

## RESUMEN

Durante la última dictadura militar, sin duda la más cruenta y brutal de nuestra historia, la cultura fue -como todas las zonas de la vida social- silenciada, reprimida, violentada. La escena argentina elaboró y expresó sus discursos críticos ya fuera a partir de puestas en escena aisladas, como *La rebelión de las mujeres* de Patricio Esteve o *La nona* de Roberto Cossa, o bien desde un movimiento como Teatro Abierto, aún cuando esas críticas debían enmascararse tras formas metafóricas, paródicas, alegóricas y ambiguas, que potenciaban aún más su capacidad profundamente cuestionadora.

**PALABRAS CLAVE:** Dictadura- Teatro- Dramaturgia- Parodia- Grotesco

El golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 derrocó al gobierno de Isabel Perón unos meses antes de que concluyera su mandato. La “Doctrina de la Seguridad Nacional” diagramada por el gobierno dictatorial para justificar los abusos de poder y la represión, sostenía la “preminencia de la seguridad de la nación frente a todo otro interés diverso” en función de lo cual debía ser abolido todo disenso y pensamiento crítico.

---

<sup>1</sup> Silvina Díaz: Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del CONICET. Docente en la cátedra Introducción al Lenguaje de las Artes Combinadas, Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Investigadora del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano).

<sup>2</sup> Adriana Libonati: Licenciada en Artes. Docente en la cátedra Sociología y Antropología del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Investigadora del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano).

El objetivo de reestructurar la sociedad argentina se concretó, en el nivel económico, en una serie de políticas sociales y económicas que, a corto, mediano y largo plazo resultaron nefastas para el país. Sostiene Juan Suriano en este sentido que:

A partir del proceso abierto en 1976 se fueron abandonando las políticas que, desde los años cuarenta, privilegiaban el pleno empleo, la demanda del mercado interno como factor de crecimiento sobre la base de la protección de la industria sustitutiva y el papel del Estado como regulador del salario y como garante del bienestar de las personas mediante diversas formas de prestaciones sociales. (Suriano, 2005: 13).

Entre estas medidas deben mencionarse la pérdida del rol decisivo del Estado en la asignación y distribución de recursos, que pasaría a manos del mercado; la apertura a las importaciones, lo que generó una gran vulnerabilidad en los sectores productivos locales; el colosal endeudamiento público, la especulación financiera y la fuga de capitales, hechos todos que derivaron en un fuerte proceso especulativo, de devaluación y de inflación interna. Pero sin duda la consecuencia más visible de esta política económica y financiera fue una creciente desnacionalización de la riqueza. (Suriano, 2005: 19).

En el ámbito de la cultura no dejan de resultar llamativas las palabras vertidas por el entonces Subsecretario de Cultura de la provincia de Buenos Aires, Francisco Carcavallo, quien, en ocasión de una entrevista para el diario *La prensa*, el 24 de junio del 76, sostuvo: “La cultura ha sido y será el medio más apto de infiltración de las ideologías extremistas.” Como era previsible, las estrategias de intervención sobre el campo intelectual no se hicieron esperar. En lo que atañe al teatro específicamente, mientras algunos autores y directores debieron presentar sus obras con seudónimos y otros debieron exiliarse, la persecución y prohibición de teatristas mediante las denominadas “listas negras” fue una de las maneras más contundente de ejercer la censura.

El poder de la censura cultural debe ser analizado entonces teniendo en cuenta la amenaza que se cernía sobre todos los sectores de la sociedad desde una generalización omnipresente que afianzaba su efectividad, llegando incluso a reforzar el sentido de una cierta autocensura que fue instalándose en forma gradual en todas las expresiones culturales y sociales. Transcribimos, en este sentido, un fragmento de lo dispuesto bajo la denominación

de “Pautas para la calificación del material televisivo”, edicto aparecido en agosto de 1977 con la rúbrica del capitán de Fragata, Clodomiro Enrique Nuñez, interventor del Comité General de Radiodifusión:

(...) tanto el material filmado, el grabado, o aquel que se emita en vivo, ya sea de carácter unitario o seriado y el de orden nacional o extranjero, perteneciente a la forma cinematográfica o teatral en cualquiera de sus expresiones, deberá ajustarse a las pautas de calificación. Los programas de género periodístico o artístico en general, deberán asimismo regular consecuentemente sus contenidos, con el fin de lograr la compatibilización armónica de todos los mensajes en concordancia con las referidas prescripciones. (Citado en Avellaneda, 1986: 35).

Como contrapartida, la reacción de la Asociación Argentina de Actores fue denunciar, en su revista *Máscara* y durante toda el régimen militar, los casos de detenidos y desaparecidos del ámbito de la cultura, la falta de libertad de expresión y las listas negras.

Otra acción llevada adelante por parte de los teatristas en el contexto de un campo teatral despolitizado por la violencia y la represión fue la creación de Teatro Abierto, un ciclo conformado por una serie de dramaturgos, actores, directores, escenógrafos, vestuaristas y músicos que defendían la necesidad de recuperar la función social del arte. Así, el teatro se asumía como un ámbito de resistencia, que luchaba por la libertad de expresión y el pensamiento crítico, aún cuando éste debía canalizarse en un discurso indirecto y oblicuo, pero no por eso menos eficaz en su potencia crítica.

El contexto de la dictadura y los estragos que produjo a nivel social, institucional y económico se filtran inevitablemente en el nivel semántico y en la lectura interpretativa de todas las piezas de esos años. En las obras que nos ocupan -*El nuevo mundo*, de Carlos Somigliana y *Lejana tierra mía*, de Ricardo Halac, ambas del ciclo Teatro Abierto 1981- las alusiones a la realidad socio- política argentina se realizan desde la sátira, la farsa, la parodia y el grotesco a partir de una mezcla de procedimientos realistas y no realistas.

La primera de ellas transcurre a comienzos del siglo XIX en una ciudad imaginaria de Sudamérica a la que llega de visita el Marqués de Sade. Por medio de un juego paródico la obra pone en evidencia los mecanismos siniestros del poder y los problemas de una

sociedad que padece, y de algún modo consiente, sus arbitrariedades, expresando así una crítica mordaz a los abusos de la dictadura.

Según Tinianov (1968), la parodia recurre a procedimientos de inversión y repetición por cuanto imita uno o más elementos del referente parodiado -de modo tal que pueda ser reconocido- al tiempo que invierte otros con el objetivo de generar una mirada crítica hacia ese referente. Mientras que Bajtín (1970) enfatiza el carácter “disidente” del discurso paródico que, como explica, se sitúa siempre frente al objeto de su rechazo y está investido *a priori* de una ideología de la contestación respecto del poder.

Del mismo modo, se señala el sinsentido de la lógica del poder y la hipocresía de una sociedad temerosa y dubitativa, sin duda forzada al silencio pero, al mismo tiempo, un tanto condescendiente al reproducir los mecanismos del sometimiento y la censura. Así, los personajes señalan:

Marqués: ¿Aún no me reconoces, Roberta?

Roberta: No. ...No puede ser.

Marqués (*Dándole un terrible bofetada que la tira al suelo*): ¿Y ahora? ¿Todavía no me reconoces?

Ministro: ¡Usted!...¡Usted se jacta de haber agotado todos los vicios, de haber cometido todos los pecados, ha omitido el más terrible, el que más podría ofender a ese Dios al que tanto dice odiar...

Marqués (*Reaccionando*): ¡No le permito, señor! ¡Usted me ofende! ¿Cuál es el pecado?

Ministro (*Vociferando*): ¡La hipocresía! ¡Abomine usted de los mandamientos de Dios, si quiere, pero vaya a misa todos los domingos!...¡Fornique y adultere pero exalte la santidad de la familia!...¡Extermine a los pobres pero hágalo en nombre del bienestar futuro!...

Marqués (*Rompiendo a llorar*): ¡Tiene usted razón! ¡Tiene usted razón! (1992: 252)

En ocasiones la referencia a los conflictos sociales y políticos más acuciantes padecidos durante el régimen militar aparecían aludidos de un modo tan claro que no requerían siquiera una decodificación simbólica, aún cuando necesariamente se apelara a un distanciamiento conceptual -esto es, a situar la trama en un tiempo y espacio que no

coincidieran con el presente-. Es el caso, en la obra que nos ocupa, de la mención del tema de los desaparecidos:

Roberta: ¡Donatien!...Teófilo te está ofreciendo su generosa protección.

Ministro: Y, en América no hay manicomios, señor mío.

Marqués: (...) ¿Tampoco hay locos?

Ministro: Bueno, sí. Algunos...alguno que otro.

Marqués: ¿Y qué hacen con ellos?

Ministro (*Encogiéndose de hombros*): No sé...Desaparecen...(Breve pausa). Pero usted no debe preocuparse...La locura es una enfermedad que solo afecta a los opositores.

Del mismo modo, la asociación con la represión y la violencia de las prácticas dictatoriales resulta evidente:

Marqués: (...) Logré que un estúpido campesino se dejara matar, desfigurar y enterrar con mi ropa, a cambio de la promesa de entregar a su nieta de quince años algunas monedas de oro...

Roberta: Habrás cumplido esa promesa, me imagino. (...) ¿Cuánto le dejaste?

Marqués: Ni un centavo, por supuesto...

(1992:252)

Roberta: ¿Pero qué hace la policía en mi casa?

Comisario: Nos avisaron que un sujeto de aspecto sospechoso había sido visto rondando su casa...

Roberta: ¿De aspecto sospechoso? ¿Qué quiere usted decir?

Comisario: Viejo, extranjero y con cara de crápula. (1992: 255))

Mientras en *El nuevo mundo*, de Ricardo Halac, predominan las notas cómicas que no alcanzan sin embargo a desdibujar la tragedia (siempre asociada con la realidad argentina del momento) en *Lejana tierra prometida*, del mismo autor, lo dramático resulta preponderante por sobre los elementos humorísticos propios del grotesco. La pieza presenta un plano mítico, en el que los espíritus de tres viejas madres que “han envejecido de mala

vida, de dolor” (1992: 183) constituyen una alusión a las madres de los desaparecidos. En este sentido una de ellas expresa: “Los hombres vienen y van...No hacen caso a lo que uno les dice...y un día aparecen otros y se los llevan...” (188).

Los personajes buscan un lugar que ni siquiera conocen, una “tierra prometida” que “queda en un punto, en el límite entre Suiza, Francia e Italia...” (190). Convertido en objeto de permanente enaltecimiento ese mundo- otro opera por contraste con la realidad de los personajes, poniendo en evidencia sus frustraciones, como puede deducirse de las palabras de Osvaldo: “Yo estoy seguro que estando allá pronto nos vamos a ubicar, y vamos a conseguir trabajo, y nos vamos a sacar de encima este desgano que nos mata. Vamos a ser distintos. Vitales. Capaces. Ricos.” (187).

Si bien Teatro Abierto constituyó la primera voz colectiva que se alzó desde el ámbito artístico en defensa de la cultura nacional, de los derechos humanos y la libre expresión, deben mencionarse al menos dos piezas que funcionaron como antecedentes en este sentido, expresiones individuales y aisladas que, de distintos modos, aludían a los tiempos más oscuros de la dictadura y presentaban discursos cuestionadores y críticos. Entre ellos *La nona* de Roberto Cossa (1977) y *La rebelión de las mujeres*, la versión que Patricio Esteve realizara de *Lisístrata* (1980), ambas catalogadas por la crítica como “teatro político”.

La pieza de Cossa aparece como la representación simbólica de la Argentina de los años 70, un cosmos reducido que de alguna manera refleja el caos y la decadencia del país, aún cuando las referencias al contexto socio- político no sean directas ni explícitas. Estrenada un año después del golpe militar, fue inevitable que, con el tiempo y desde cierta perspectiva histórica, el público y la crítica vieran en la pieza una clara referencia a la destrucción de una familia y, por extensión, a la aniquilación de toda una sociedad.

Apelando al grotesco -que combina lo trágico y lo cómico- la obra relata las vivencias de una familia con problemas económicos cada vez más acuciantes motivados por el hambre voraz de la nona y la holgazanería de Chicho quien, con el pretexto de su oficio de “artista”, elude todo posible compromiso laboral.

La trama presenta a un sujeto que busca mejorar su situación social a través de la destrucción de otros sujetos -aún cuando, como en este caso, no alcance a tomar conciencia

de las consecuencias de su accionar-. Así, la nona, personaje de raigambre expresionista, tiene como única función la de comer, acción que se va transformando en un deseo incontrolable de devorar todo lo que encuentre a su paso y que culmina con la aniquilación de todos los miembros de su familia.

El personaje principal se presenta como una fuerza irracional, cuyo poder destructivo se incrementa al avanzar la acción y, en tanto personaje amoral, termina completamente aislada y sola. En este sentido, la progresiva degradación de los personajes y la violencia que paulatinamente va tiñiendo sus vidas cotidianas confluye en una imagen que resume todo el patetismo de la historia. Se trata de la escena final, en que la nona, luego de buscar infructuosamente algo de comida, termina comiéndose las flores condimentadas con sal y aceite. En esta misma escena, Carmelo, que representa al trabajador -es decir, al pueblo- muere sin poder esbozar una estrategia de defensa, como se deduce de las acotaciones escénicas: “Carmelo toma el canasto como para protegerlo, luego lo alza e inicia el gesto para golpear a la Nona, jadea, trastabilla y cae muerto. La Nona, sin inmutarse, sigue comiendo las flores”. (2004: 103).

Tal como señala el autor en la primera didascalia del texto, el espacio se halla repleto de elementos, característicos de una familia de clase media:

La acción transcurre en una casona antigua de barrio. A la vista del espectador aparece una espaciosa cocina, donde hay una mesa para ocho personas, sillas, un aparador y una enorme heladera. A la derecha, la pieza de Chicho, una camita, un ropero y otros datos del típico bulín porteño. (2004: 23).

La didascalia describe luego la habitación de la nona, asimilada con una cueva, lo cual animaliza al personaje y anticipa su voracidad y la acción aniquiladora que se verificará a medida que avancen las situaciones dramáticas. Así, se deja entrever, desde un comienzo, el carácter tragi- cómico de las situaciones, un clima angustiante y tenebroso que vira hacia un grotesco profundo.

En la primera escena varios personajes se encuentran reunidos en la cocina: “María que pela arvejas frente a una enorme olla, Anyula que ceba mate, y la Nona sentada, comiendo pochoclo.” (2004: 23). Pero en la rutina cotidiana, que deja traslucir una cierta tranquilidad,

se filtra un elemento que alude directamente a la realidad: la presencia de un Ford Falcon - que rápidamente se convirtió en uno de los símbolos gráficos más representativos de las prácticas represivas del momento-, auto con el que el supuesto patrón de Marta pasa a buscarla para cubrir un turno en la farmacia donde fingía trabajar.

Los objetos descriptos en las primeras escenas van desapareciendo a medida que la acción avanza y que los problemas económicos de la familia se van agudizando. Así, en el final, se muestra un espacio completamente vacío -en clara alusión al vaciamiento económico y moral del país, a su crisis institucional y social- por cuanto los personajes han debido vender todos los muebles para alimentar a la nona e intentar saldar sus deudas, hasta llegar incluso a hipotecar la casa.

Por otro lado, la caricatura cada vez más sórdida de los protagonistas abre paso a un desenlace trágico y patético. Son justamente estos recursos compositivos -caricatura, parodia, sátira social- los que producen un efecto de distanciamiento que, al modo brechtiano, apuntan a la toma de conciencia por parte del espectador.

Los sujetos se empeñan en negar su propia realidad -con menor o mayor conciencia e ingenuidad- pero, en un proceso de paulatina animalización, dejan caer sus máscaras de hipocresía y falso amor familiar, abandonando toda actitud cordial y solidaria. Así, Chicho pasa de una actitud de exagerada protección hacia la nona, al deseo de extraviarla en el parque de diversiones y luego a querer matarla; María, que en un principio representa a la esposa abnegada y atenta a sus tareas hogareñas y a las necesidades de sus seres queridos deja vislumbrar luego un costado siniestro cuando, ante la máxima desesperación, le lleva clientes a su hija, quien, a la vez, deja de mentir acerca de su trabajo y ejerce la prostitución directamente en su casa. El único personaje que permanece en su esencia, que no cambia ni se degrada -aún cuando se ve arrastrado por otros personajes a intentar deshacerse de la nona- es Carmelo quien, como decíamos, encarna metafóricamente al hombre de pueblo, en su lucha cotidiana.

A nivel lingüístico, a medida que la parodia y la sátira van cobrando más fuerza, el discurso de los sujetos, convertido en un instrumento de incomunicación, se va tornando más crudo y descarnado. Esto puede verse especialmente en dos momentos de giro de la pieza, en los que los personajes toman conciencia de lo que son capaces de hacer -ellos mismos y sus familiares- para intentar salvarse:



*Carmelo cierra el cuaderno y se sirve otro trago de grapa. Se hace una pausa.*

MARTA: Papá yo quería decirte que...me ofrecieron otro trabajo. Más lindo que el de la farmacia y donde puedo ganar mejor... (*Todos la miran*). Bueno, cómo te diré, de artista...Bueno...algo así...en una confitería...Yo tengo que ir ahí y charlar con la gente...

(...)

CARMELO: ¿Conseguiste?

Chicho saca un frasquito del bolsillo y se lo tiende a Carmelo, éste se niega a agarrarlo y Chicho lo coloca sobre la mesa. Los tres miran el frasquito y se lanzan furtivas miradas. Carmelo bebe grapa y finalmente se decide....Sirve agua y vuelca parte del contenido del frasquito en el vaso

CARMELO: ¿Seguro que no es doloroso?

Chicho: Seguro y rápido. Con eso basta. (2004: 92).

La pieza de Cossa logró sortear la censura en uno de los momentos más álgidos de la dictadura, aún poniendo en evidencia determinados índices -como el Ford Falcon- y ciertos mecanismos y estrategias de manipulación propios de la dictadura: la violencia, el autoritarismo, la ceguera, la negación y el encubrimiento.

En tanto la pieza encarna la estructura de sentimiento de la época, da cuenta del tipo de resistencia que podía esbozarse, desde el teatro, contra el autoritarismo y la represión. Según creemos esta resistencia se ejerció, no tanto a partir del diseño de un mensaje esperanzador u optimista con respecto a una posible salida, sino más bien desde la pretensión de concientizar al espectador, de apelar a la lucha y a la toma de posición, recurriendo a la descripción de un presente oscuro, trágico y desolador. De este modo, el teatro se ofrece, una vez más, como un espacio para la reflexión que pretende desarticular las políticas de sometimiento y desenmascarar los discursos autoritarios, poniéndolos en evidencia desde la óptica deformante y potente de la parodia, la sátira y el grotesco.

## BIBLIOGRAFÍA

**AA.VV.** *Teatro Abierto '81. 21 estrenos argentinos*. Vol II. O. Pelletiteri (Dir), Corregidor, Buenos Aires, 1992.

**Avellaneda, Andrés.** *Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960- 1983*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1986.

**Bauman, Zygmunt.** *Mundo consumo*, Paidós, Buenos Aires, 2010.

**Bajtín, Mijail.** *El problema de los géneros discursivos*, Siglo XXI, México, 1989.

**Cossa, Roberto.** *La nona*, Corregidor, Buenos Aires, 2004.

**Grüner, Eduardo.** “Fetichismos de la memoria”, en *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2001.

**Mogliani, Laura**, “Campo teatral y serie social”, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976- 1998)*, Volumen V. Galerna, Buenos Aires, 2001.

**Mulvey, Laura.** 2000. “Cambios: Pensamientos sobre el mito, la narrativa y la experiencia histórica”, en *Mora*, N° 6, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 2000.

**Suriano, Juan.** “Introducción: Una Argentina diferente.”, en J. Suriano (dir), *Nueva historia Argentina. Dictadura y democracia (1976- 2001)*, Tomo X, Sudamericana, Buenos Aires, 2005.

Teatro argentino contemporáneo. Antología. 1992. Fondo de Cultura Económica.

**Tinianov, Juri.** *Avanguardia e Tradizione*, Dedalo, Bari, 1968.