

Humor grotesco y crítica al discurso machista: defensa de la identidad en la escena femenina

ARTESI, Catalina Julia / Universidad de Buenos Aires -
catalinajulia.artesi2@gmail.com

Eje: Estudios Comparados de Teatros y Teatralidades Modernas y Contemporáneas / Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: Unipersonal – humor feminista – espectador

Resumen

Hallamos muchos antecedentes en el teatro porteño respecto de la presencia de humoristas mujeres. A mediados del siglo XX, se destacó la inigualable Niní Marshall con sus guiones en las películas que protagonizó y sus presentaciones radiales, trabajaba la sátira hacia la gallega inmigrante bruta, Catita, esta artista sufrió la censura por el lenguaje de este personaje y otros aspectos. A partir de los años 60, destacamos el auge del *café-concert* donde el formato del unipersonal posibilitó que figuras notorias de entonces como Edda Díaz sobresaliese con un estilo de humor muy disruptivo. En las primeras décadas del siglo XXI, actrices notables cultivaron el unipersonal dentro del *variété*, el *cabaret* y otras formas populares similares. Entre ellas, destacamos a Mónica Cabrera con su *Arrabalera mujeres que trabajan*; Gimena Riestra y su unipersonal *Bernarda Alba canta* (2007), Noralí Gago y su creación de la figura Concha del Río, protagonistas las tres del ciclo *Cabaret Anfitrión* (2009-2010). En una entrevista publicada en el diario *Página 12*, con motivo de la edición en el año 2019 del *Festival Internacional de Cabaret de Argentina*- que se iba a realizar en el Teatro del Picadero- le preguntaron a Noralih Gago “¿Qué implica hacer cabaret?” y ella contestó: “El cabaret es un espacio casi de militancia, donde todo lo que nos molesta, nos duele, nos da bronca y nos pone irascibles, lo transformamos en humor y en espectáculo en el que podemos decir lo que queremos decir”. (Gómez, 2019).

Presentación

Según María Fukelman, el unipersonal es una de las propuestas más extendidas dentro de la cartelera porteña. Consiste (...) en una obra de teatro interpretada por un actor (o actriz) que está solo en el escenario (...) muchas veces el mismo artista puede dar vida a varios personajes” (2010, s/d). Consideramos que la forma episódica del *cabaret*, con monólogos a cargo de diferentes artistas mujeres,

o bien el unipersonal de algunas actrices-dramaturgas/ dramaturgas-actrices, constituyen representaciones de mujeres singulares. A esta clase de espectáculos Beatriz Trastoy, los denominó Teatro autobiográfico, los monólogos no sólo transmiten una palabra solitaria, interpelan al espectador, persiguen una respuesta suya, o sea que implica un diálogo. Estos unipersonales que analizamos la investigadora los conecta con el *music-hall* o el teatro de variedades (Trastoy, 2002).

Observamos en las dos primeras décadas del siglo XXI dos subperíodos claves en las producciones femeninas de nuestras humoristas. En la primera década, representan subjetividades y corporalidades femeninas que han padecido la crisis social y política del 2001, mujeres que han fracasado, sufren la opresión, la marginación y la marginalidad. En la segunda década, superada dicha situación, y con el surgimiento del *Ni una menos* (2015) y otras manifestaciones de los feminismos locales, representan subjetividades y corporalidades que buscan liberarse de la opresión patriarcal, reafirman su identidad. Para la primera etapa, tomamos como ejemplo la creación del personaje Concha del Río, donde la actriz, en su dramaturgia actoral, encarnaba en sus discursos verbales y no verbales a mujeres frustradas en dicho momento crítico de nuestro país. Respecto de la segunda, nos detenemos en la creación de Sandra Silveyra, *Soy Concha* (2023), en su dramaturgia autoral y actoral, representa una subjetividad y corporalidad femenina emponderada. Luego, comparamos estas figuras arquetípicas femeninas.

Dichas producciones cómicas nos generan diversas preguntas. En estas primeras décadas, esta comicidad bizarra revela otra percepción de lo cómico ¿De qué manera recibe el público masculino estos monólogos femeninos? El humor disruptivo ¿les permite reflexionar sobre la necesidad de deconstruirse y superar los mandatos patriarcales destinados a los hombres actuales? ¿Qué pasa con las mujeres?

Mujeres frustradas

El personaje Concha del Río llevaba el hilo conductor de los espectáculos de varieté que interpretaba Noralih Gago en *Cabaret Anfitrión* (2009-2010). El diseño espacial de este ciclo era el típico del cabaret, donde el escenario se hallaba ubicado frontalmente respecto de las mesas en las que estaba el público. La intérprete desplegaba una dramaturgia actoral y en los monólogos rememoraba diferentes anécdotas Concha del Río, con una voz profunda, un acento latinoamericano poco identificable y una permanente seducción, se dirigía al público en forma directa quebrando la cuarta pared. Si bien desplegaba un humor grotesco, mediante el uso de estrategias corporales o fónicas, la desmesura se concretaba con mesura, parecía un oxímoron, pero en realidad construía un delirio calculado. La diva de los años 40, con hiperbólicos signos de caracterización farsescos, representaba el prototipo de diosa ultra refinada en franca decadencia, que enmascaraba el fracaso mediante una apariencia brillante, reveladora de un falso

éxito en sus uñas muy largas, una gran boquilla, sus pieles y un turbante de plumas exageradamente alto y un saludo constante al público, mediante una risa contenida y el uso de una máscara lingüística. No obstante, en su grotesco notamos lo sutil mezclado con lo burdo, lo dramático con lo cómico. El público- siguiendo esta metaficción de Concha del Río- se transformaba en cómplice de la simulación.



Noralih Gago interpretando a la diva
Fuente Diario *La Capital*

Cumplía, también, el rol de maestra de ceremonias, donde mantenía el nexos de cada uno de los episodios sin continuidad argumental, donde predominaba un humor satírico, típicamente urbano, inspirado en la cultura popular proveniente de los medios de comunicación masiva de comienzos del siglo XXI. Por este motivo, en los procedimientos farsescos reconocíamos una comicidad verbal y audiovisual en los estereotipos femeninos televisivos que Gimena Riestra satirizaba aquellas mujeres de la clase media de entonces que ocultaban sus frustraciones personales y una profunda soledad, en su adicción a los objetos de la tecnología digital (el celular) , inmersas en el consumismo impuesto por el mercado neoliberal, concretaban su catarsis mediante la risa liberadora, que resultaba una defensa eficaz ante el sufrimiento.

Defensa de la identidad femenina en el espectáculo de Sandra Silveyra

Es una artista que forma parte de *La Colectiva de Autoras*, que surgió en el año 2019 haciéndose eco de los movimientos feministas recientes. Dicha agrupación busca visibilizar la producción de las escritoras teatrales, del cine, la televisión, de composición coreográfica, musical y audiovisual. Se dividen en comisiones y realizan diversos talleres. Durante la pandemia, generaron diversos proyectos. Uno de ellos, señala la autora en su metatexto inédito *Reflexiones sobre el humor en monólogo* “Soy Concha”: “En el 2021 decidimos llevar adelante la escritura de monólogos de humor. Esto nos permitió retroalimentarnos de la presencia de las otras, en el proyecto que nombramos *Humores enconchados* (Silveyra, 2023a: s/d). De este modo, surgió *Bravata Feminiana*, un grupo conformado por trece autoras, actrices y directoras argentinas de amplia trayectoria “decididas a contar sus historias en toda la gama de matices que el humor ofrece”, explicaba en su ensayo. Este proyecto recibió la Beca de Creación del

Fondo Nacional de las Artes (FNA). Investigaron acerca de las humoristas que las inspiraron y, después, lo volcaron en un texto colectivo titulado *Humores enconchados* (2021): “Como se verá, se trata de un recorrido que da cuenta de la variedad de estilos, géneros y contextos en los cuales hacemos el humor las mujeres” (*Bravata Feminiana*, p.3). Uno de los textos teóricos que citan es el de la humorista Virginia Imaz, “Género y humor. La triple transgresión”, publicado en la Revista de la comuna vasca, *Emakunde 59*, una de las trasgresiones de la humorista consiste en que toma un espacio tradicionalmente ocupado por el hombre: Para las mujeres, hacer su propio humor (...) supone (...) una triple transgresión: ocupar un espacio público (...) la escena, uno de los espacios públicos por antonomasia y ocupar el espacio simbólico y poético del humor (Citado por *Bravata Feminiana*, p.4).

En la reflexión colectiva, descubrieron que cada una no se reía de lo mismo. Por ello, citan de Marcia Espinosa Vera fragmentos de su ensayo, “El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina”. *Razón y palabra*. Revista electrónica en América Latina especializada en comunicación: “La mayoría de los críticos que he estudiado prefiere hablar de ‘escritura cómica’ y ésta es definida como el conjunto de medios utilizados para provocar la risa” (Citado por *Bravata Feminiana*, p.7); notaron que los recursos y las herramientas empleadas eran fundamentales para comprender las diferentes modalidades. Finalmente, concluyen: “Tenemos entonces, como una idea posible, que el humor es una herramienta de cambio y como tal, en nuestras manos, es feminista” (*Bravata Feminiana*, p.10). En cuanto a la elección del monólogo como formato dramático, señalan sus ventajas: la conveniencia de lo sintético, la indagación en la interioridad de un hablante, su efectividad en la catarsis cómica, la permanencia de este formato en el teatro porteño actual y, finalmente, el surgimiento de la diversidad estética en el taller autoral.

Producto de esta indagación, nuestra autora, como artista-investigadora- reflexiona acerca del proceso de su producción artística, vincula el humor de la pieza que analizamos con el origen de su familia, la Provincia de Córdoba, región de nuestro país que se caracteriza por un humor zumbón, instantáneo, un modo particular de observar el universo, forma parte de la esencia cordobesa que se presenta en lo teatral, la música, el baile, los medios audiovisuales, la radio y el periodismo gráfico (la Revista *Hortensia*). Por tales motivos, reconoce como una parte fundamental de su creatividad autoral:

(...) el humor y la picardía es parte indisoluble en mi vida, y sin dudas, conforma mi identidad. Por ello, este proyecto me permitió desplegar lo que estaba instaurado en mí, que, por cierto, al momento de escribir fluyó sin demasiadas trabas” (Silveyra, 2023a.s/d).

También reconoce respecto del formato del monólogo lo aprendido en el taller de Cecilia Propato, autora-directora especializada en dicha forma dramática.

Plantea que la clave y el sentido de su obra se halla en las preguntas de tonalidad sarcástica que la protagonista dirige al público “¿Acaso, es pecado lo femenino? ¿Por qué se usa como una agresión?” (Silveyra, 2023a: s/d). Esta mujer porta el nombre femenino por excelencia, pero, por el sistema patriarcal opresor en el que vive, teme revelarlo. Señala el método dramaturgico que ha utilizado para lograr la reafirmación de la identidad femenina, pues su nombre es parte de su herencia materna -madre, abuela y otras mujeres de su familia. La protagonista alude al acto performativo inicial por el cual se construye el género (Butler,2010):

(...) la autora en un juego con la palabra ridiculiza el discurso machista, que establece lo masculino por sobre lo femenino, para desarmarlo y poder apropiarse finalmente de su nombre (“¡Así fui nombrada! ¡Soy Concha!”) y, por ende, de su identidad” (Silveyra, 2023a: s/d).

En su dramaturgia autoral, crea la imagen de una mujer de clase media baja urbana, de unos 45 años, que, antes de concurrir a una cita amorosa, se debate internamente entre decir su nombre verdadero o no. La autora indaga en el yo de esta mujer, parafrasea en clave humorística el clásico “ser o no ser” hamletiano: la problemática de la identidad femenina ante el poder patriarcal. En su monólogo interior, fusiona pasado, presente y futuro. Atraviesa diversos tipos de humor. Ejemplificamos algunos: el humor blanco: “¿Cómo te llamas? Pepa, le dije ¡Qué ridícula!”. Lo hiperbólico en su enamoramiento del candidato: “perdí la noción del todo”. El humor sexual y juego con errores sintácticos: “Morocho, ojos negros, mirada penetrativa”. Las referencias al acoso y las chanzas cordobesas que sufrió en la escuela: “(...) son contadas de forma clownesca, exagerada, sin involucrar los sentimientos o la memoria emotiva” (Silveyra, 2023^a s/d).



Sandra Silveyra interpretando su personaje
Fuente: gentileza de Sandra Silveyra

La obra, primero, se estrenó en las provincias de Resistencia y en Corrientes (2022). Mas adelante, en mayo del 2023, la repusieron en el teatro El Popular de esta capital. En ese momento, vimos a la actriz Sandra Silveyra interpretando su propio texto, cuya protagonista la caracterizó de manera grotesca, mediante un maquillaje exagerado, con un vestuario erotizante, tenía medias negras, portaba ruleros en su cabeza y con una banda elástica de gimnasia alrededor del vientre ocultaba su falta de tonificación muscular. Una autora paraguaya, Natalia Benítez, que en la Universidad Nacional del Nordeste la vio en el mes de septiembre del corriente año, realizó un comentario a la actriz-dramaturga que gentilmente nos facilitó. Sintetizamos algunos aspectos que la espectadora percibió en ese momento, opinión tomada de un audio: “al principio había un color rojo intenso que simbólicamente nos iba acercando a una vulva”, luego la describe como “una mujer con rostro casi clownesco, rozagante”. Cuando la vimos en la sala del barrio de Balvanera, se presentó como una mujer desafiante, que insertaba -en su juego verbal- referencias a intertextos provenientes de los teleteatros, la música popular, con los cuales ridiculizaba el discurso machista, las masculinidades y mandatos que la sociedad patriarcal impone al hombre. Esta versión, la dirigió Sandra Silveyra, pero utilizó el diseño escenográfico que había realizado Judit Gutiérrez para el monólogo anterior al suyo, incluía “a los espectadores como esa ausencia ficcionalizada: ‘pasajeros del subte’” (Silveyra, 2023a: s/d).



La protagonista se jugaba e interpelaba al público
Fuente: gentileza de Sandra Silveyra

Ante esa ruptura de la cuarta pared, gran parte de nosotros y de nosotras- al encontrarnos ubicados/as en filas enfrentadas- nos sentíamos interpelados/as, pues, el contacto corporal con la actriz nos producía diferentes formas de participación: algunos/as nos reíamos, otros/otras respondían a los pedidos que la protagonista hacía (un espectador tuvo que sostener un pequeño espejo para que ella se pintara los labios). Su idea era “(...) acercarme al público física y simbólicamente, hasta entablar algunas pequeñas conversaciones divertidas y que la gente agradeció “(Silveyra, 2023a: s/d). Debido a que previamente se presentaba un monólogo de Anabel Ares de tonalidad dramática, modificó el carácter naturalista del texto original, cambiando su poética escénica:

(...) la puesta la enfoqué hacia el grotesco y la comedia llana, para que, además, funcione por contraste, lo que me sirvió también, para encontrar, finalmente, la verdadera esencia del monólogo, su tono de comedia clownesca (...) Pocos elementos, ligeros y móviles utilizados como prolongación de la actuación, con intervenciones significativas (Silveyra, 2023a: s/d).

En su poética grotesca, recreaba elementos de la cultura popular: la carnavalización del mundo representado. Mijail Bajtin consideraba que en el carnaval se elabora una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, “un nuevo modo de relaciones entre toda la gente que se opone a las relaciones jerárquicas” (Bajtin: pp. 179-80). En nuestro caso, cambiaba la relación escena—público, pues quebraba la frontera espacial, invirtiendo los roles, provocándonos una risa grotesca y con ella la catarsis cómica.

Si la comparamos con el personaje que abordamos en el otro subperíodo- Concha del Río- interpretado por Noralí Gago- aquella protagonista simulaba vivir en un barrio fino. Su nombre connotaba un supuesto ascenso social (los viajes a México y otras aventuras), el vestuario suntuoso con plumas típicas del varieté funcionaba como máscara, ocultaba su fracaso, producto de la crisis del 2001. Mientras que Sandra Silveyra encarnaba a una mujer cuyo nombre no lleva ningún agregado, no reniega de su clase.

Se trata de una mujer crítica del patriarcado, que lucha contra la opresión y se empodera en sus acciones; por ejemplo, se quitaba la banda elástica para mostrar su cuerpo en forma natural. Como lo señalamos anteriormente, notamos en la construcción de esta figura la influencia de los movimientos feministas de la segunda década del siglo XXI, ya que en el desenlace reafirmaba su identidad con su verdadero nombre, liberándose así de las ataduras.

A modo de conclusión

En nuestra presentación inicial, hemos destacado a las humoristas que fueron pioneras a mediados del siglo XX, sobresaliendo la inigualable Niní Marshal. Ya en el siglo XXI, Edda Díaz y otras artistas cultivaron un humor disruptivo en sus unipersonales y otras formas artísticas populares como el *café-concert* y el *variété*. Dentro del cabaret y otras formas episódicas, destacamos la trayectoria de Mónica Cabrera, Gimena Riestra y Noralih Gago, que han desarrollado un teatro autobiográfico, en cuyos monólogos surgían representaciones de mujeres de clase media.

Nos centramos en los dos subperíodos del siglo XXI. En la primera década, estas actrices representaban en forma crítica, subjetividades femeninas que han padecido la crisis del 2001, mujeres fracasadas, marginales y marginadas. En la segunda década, post crisis, a partir de la marcha del *Ni una menos* (2015) y otros movimientos de mujeres, muchas humoristas objetan los mandatos patriarcales, representan a figuras que satirizan la opresión patriarcal, reafirman sus identidades y buscan su liberación. Para el primer momento, tomamos como ejemplo al personaje Concha del Río que Noralih Gago creó. Para el segundo, a la figura protagónica de la obra *Soy Concha* de Sandra Silveyra.

Luego de comparar ambas representaciones teatrales, nos surgieron preguntas respecto del impacto que generaba en los espectadores actuales este humor bizarro. En el cabaret, el personaje de Gago la diva conducía todo el espectáculo, en cada episodio las intérpretes se dirigían al público. Si bien rompían la cuarta pared, se mantenía la distancia física con el público, generaban una percepción de lo cómico tradicional “reírse de” Concha del Río y de las otras mujeres oprimidas que vivían en un contexto de crisis. En cambio, en *Soy Concha*, notamos una participación del público muy activa en el espectáculo de Silveyra pues la actriz- siguiendo rutinas de clown - representaba a una mujer ubicada en un contexto social diferente. La artista interactuaba verbal y corporalmente con el público, ubicado en filas enfrentadas como en un subte, de modo que surgía espontáneamente una forma de reír típica de las formas populares carnalescas: el público se “reía con”. Estimamos que este humor transgresor provocaba la activa participación en las mujeres espectadoras, pues la protagonista demostraba que se pueden superar los miedos. Rompía las máscaras sociales, logrando otros modos de relacionarse con los

hombres. Respecto del público masculino, al expresar abiertamente sus sentimientos, podían actuar de un modo diferente, quebrándose así las masculinidades negativas que impone el discurso patriarcal; en estas interacciones aparecían masculinidades positivas, relaciones armoniosas entre mujeres y hombres, pues el juego siguiendo el estilo del *clown* que la intérprete desplegaba, tendía un puente y posibilitaba la asunción de nuevos roles.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid: FCE.
- Bravata Feminiana (2021), “Humores enconchados”. Mimeo inédito, Buenos Aires.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Fukelman, María. "Actor y escenario: técnicas y recursos del actor de unipersonal". *La revista del CCC* [en línea]. Enero / abril 2010, Núm. 8. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/162/>. ISSN 1851-326 (Consulta, 16/9/23).
- Trastoy, Beatriz (2002). *Teatro autobiográfico*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Tarantuviez, Susana (), “Dramaturgia y feminismo en la Argentina del siglo XX”. *Teatro XXI*, Núm. 38: 2022 [18-31]. En [http// revistas científicas.filo.uba.ar](http://revistas.cientificas.filo.uba.ar) (Consulta, 16/9/23).
- Espinosa- Vera. Marcia, “El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina”. *Razón y palabra*, Núm. 73, agosto- octubre 2010. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación. Disponible en www.razonypalabra.org.mx (Consulta, 16/9/23).

Fuentes

- Gómez Diez, Candela, “Noralih Gago: el cabaret es un espacio de militancia. Comienza el Festival Internacional de Cabaret Argentina”, *Diario Página 12* en línea (12/12-2019). Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/235977-noralih-gago-el-cabaret-es-un-espacio-de-militancia> (Consulta, 16/9/23)
- Silveyra, Sandra. *Soy Concha* (2023). Mimeo de su obra de teatro inédita, cedida gentilmente por la autora.
- (2023a). “Reflexiones sobre el humor en Soy Concha”. Buenos Aires, junio 2023. Mimeo inédito.
- (2021) Fundamentación para el Fondo Nacional de las Artes. Mimeo, inédito.