



Carlos Somigliana: sátira, ironía y parodia teatral contra la última dictadura argentina (1976-1983)

Alba Saura Clares

Investigadora predoctoral (FPU)

Universidad de Murcia

alba.saura@um.es

Resumen

En esta investigación nos adentramos en la obra del dramaturgo Carlos Somigliana (1932-1987), una de las figuras más destacadas de la escena argentina del siglo XX. Con una producción marcada por la inestabilidad sociopolítica vivida en el país, profundizaremos en los textos que escribió durante la última dictadura militar argentina, el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). El objetivo principal de este trabajo es acercarnos a las obras de Somigliana para el festival *Teatro Abierto*, evento escénico contra la dictadura del Proceso, y a la estética elegida por el dramaturgo para las mismas, donde percibimos un predominio de la sátira, la ironía y la parodia unido al carácter político de los textos. Nuestro corpus lo compondrán *El Nuevo Mundo* (1981), *El oficial primero* (1982) y *La democracia en el tocador* (1984).

Palabras clave: Carlos Somigliana; Proceso de Reorganización Nacional; Argentina; Teatro; Dictadura.

Abstract

This article focuses on the work of the playwright Carlos Somigliana (1932-1987), one of the most prominent figures of the Argentine scene of the 20th century. With a production marked by the socio-political instability in the country, the article explores the texts he

wrote during the last Argentine military dictatorship, the self-styled national reorganization (1976-1983) process. This article examines Somigliana's production for the festival Teatro Abierto, a theatrical event against the dictatorship, the playwright's aesthetics – pervaded by satire, irony and parody – and the political nature of the text. To do so, the focus is on the plays *El Nuevo Mundo* (1981), *El oficial primero* (1982) and *La democracia en el tocador* (1984).

Key words: Carlos Somigliana; National Reorganization Process; Argentina; Theatre; Dictatorship.

1. Introducción

A lo largo del siglo XX, Argentina ha vivido, de forma simultánea, un ascendente esplendor cultural y un periodo de continua inestabilidad política, el cual generó una huella indeleble en toda la sociedad. Desde 1930¹, Argentina dará a conocer algunas de sus voces intelectuales y literarias más destacadas, aquellas que la sitúan –con Buenos Aires a la cabeza– como un país de subrayable esplendor literario, expandido más allá de sus fronteras. No obstante, desde este mismo año, tras el derrocamiento del gobierno personalista de Hipólito Yrigoyen, Argentina inició un tiempo sumido en golpes de Estado, autoritarismo, regímenes dictatoriales, guerrillas, revueltas, enfrentamientos sociales... Todo ello culminará con el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 que, si bien se postulaba como la solución a un tiempo de arraigada violencia en el país –el del gobierno de María Estela Martínez de Perón y el terrorismo de Estado de la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A)–, pronto se descubrió como la dictadura más cruenta sufrida por el país, a la luz de la opresión ejercida y los crímenes de lesa humanidad, desvelados tras la caída del régimen. Nos referimos al Proceso de Reorganización Nacional que, a través de diferentes Juntas Militares, dirigió al país desde 1976 a 1983.

Es en este contexto, y en su complejidad política y social, en el cual enmarcamos la obra del dramaturgo motivo de nuestro estudio, Carlos Somigliana (1932 – 1987). La obra de este escritor nos permite ahondar en los complejos recovecos de la historia argentina del siglo XX, así como la evolución teatral de este país, focalizando en una de las generaciones más fructíferas del panorama teatral, la conocida Generación del 60.

¹ El estudio de M. Azcona (2010) profundiza en las vicisitudes sociopolíticas de Argentina desde 1930.

Nuestro interés en la obra de Somigliana coincide con la última etapa dictatorial en Argentina (el ya mencionado Proceso de Reorganización Nacional), la cual corresponde a su vez con el último estadio de la producción del dramaturgo. Las obras seleccionadas nos mostrarán un estilo particular en la poética dramática del autor, donde el contexto histórico propicia el uso de la sátira, la ironía y la parodia como medio idóneo de expresión escénica. Será esta fórmula la que le permita enfrentarse a la férrea censura impuesta por el Proceso, así como reflexionar sobre los cruentos años vividos en el país. Nuestro corpus lo componen los tres textos escritos por Somigliana para los ciclos de *Teatro Abierto*, evento escénico contra la dictadura argentina, en el cual nos detendremos con posterioridad. Nos referimos a *El Nuevo Mundo* (estrenada en *Teatro Abierto* 1981), *El oficial primero* (estrenada en *Teatro Abierto* 1982) y *La democracia en el tocador* (escrita para *Teatro Abierto* 1984 y no estrenada debido a la suspensión del evento).

2. Carlos Somigliana: teatro y política

Desde sus inicios, con *Amarillo* y *Amor de ciudad grande* (ambas estrenadas en 1965), toda la obra de Somigliana está acercándose, como subtítulo Perla Zayas de Lima al principal estudio sobre la obra de este autor, a un teatro histórico y político (Zayas de Lima, 1995). Dentro de su producción, Somigliana retoma en ocasiones la Historia, en otras la tradición literaria, valiéndose de ellas para alegorizar a la sociedad argentina del momento y como reflexión sobre los diferentes estadios políticos vividos. Así, recogerá Zayas de Lima (1995) las palabras del propio autor:

No quiero hacer un teatro arqueológico. Me apoyo en alguna documentación y el derivado de lecturas generales, para cumplir con un propósito determinado como lo es el de hablar de problemas de nuestro tiempo. Pretendo ser alguien que está vivo y compartir con sus compatriotas las cosas que nos duelen a todos (p. 45).

La obra de Somigliana se encuentra enmarcada en lo que Osvaldo Pelletteri ha denominado como “microsistema de la segunda modernidad teatral argentina (segunda modernización)” (Pelletteri, 2003), iniciado en 1960. Tras el impacto que había generado el estreno de *El puente* de Carlos Gorostiza en 1949 –en el seno del teatro independiente– y la modernización llevada a cabo en la escena argentina, a partir de la década de los sesenta surgen nuevos dramaturgos que, bifurcados en dos tendencias

predominantes, supusieron una destacada generación para el arte dramático nacional. La misma se inició con *Soledad para cuatro* (1961), el primer estreno de Ricardo Halac, y se consolida con *Nuestro fin de semana* (1964), de Roberto Cossa. Como señala Luis Ordaz (1999) con motivo de estas puestas en escena:

El movimiento que se origina de esa manera se halla muy preocupado principalmente por reflejar la situación de una clase media demasiado confundida por los sucesos que se viven en el país y en el mundo, y que parecen llevarla hacia algún oscuro callejón en donde recibir el presentido golpe de gracia. El desconcierto moral y el encallanamiento se conjugan en la primera de las piezas; el desconcierto y la desorientación imperan en la segunda. (p. 390)

A estos dos dramaturgos se suman paulatinamente una amplia nómina de autores que configuran un destacado panorama teatral en torno a dos tendencias, el Realismo Reflexivo y la Neovanguardia. Estos escritores reflejarán en su obra la convulsa situación política sufrida en Argentina, conjugando en sus voces diversas poéticas dramáticas: desde los autores influenciados por Arthur Miller o Bertolt Brecht en el Realismo Reflexivo, hasta la llegada a Argentina del Teatro del Absurdo y el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud, de la mano de la Neovanguardia. Ricardo Halac, Roberto Cossa, Sergio de Cecco, Ricardo Talesnik, Julio Mauricio, Oscar Viale, Germán Rozenmacher o el propio Carlos Somigliana son los nombres propios que inician la primera estética, así como Griselda Gambaro o Eduardo Pavlovsky nos acercan al camino neovanguardista².

Como señala Zayas de Lima (1995),

La década del '60 fue para el teatro nacional de una riqueza sólo comparable con la llamada "edad de oro" a comienzos de siglo. Riqueza no sólo por el número de autores que dieron a conocer sus obras, sino por el clima excepcional que rodeó a cada una de las representaciones: espectadores ávidos e interesados por el teatro, críticos que apasionadamente 'tomaban partido' por una u otra línea estética, actores, directores y escenógrafos en busca de una profesionalidad cada vez mayor, autores que consideraban que el teatro era algo vivo" (pp. 16)

² Ante la imposibilidad de ahondar en estos dramaturgos, las tendencias en las que realizan su producción y sus correspondientes características, remitimos a Pellettieri (2003, pp. 244-379), Fernández (1992, pp. 31-48) y Ordaz (1999, pp. 390-406).

Por su parte, con *Amarillo* (1965) iniciará su producción teatral Carlos Somigliana, a la que le seguirán obras como *Amor de ciudad grande* (1965), *De la navegación* (1969), *El exalumno* (1978), *Macbeth* (1980), *El Nuevo Mundo* (1981), *Oficial 1º* (1982), *La democracia en el tocador* (1984) o *Ricardo III sigue cabalgando* (1986), entre otras.

La obra de Somigliana encuentra, como señala Zayas de Limas, dos vertientes principales. En primer lugar, una etapa relacionada con un teatro de carácter histórico, donde hallamos obras como *Amarillo*, *Historia de una estatua* y *De la navegación*. Como apunta esta investigadora, en ellas el autor:

exhibe una auténtica conciencia histórica ahondando en la búsqueda del sentido profundo de los datos hallados, una amplia comprensión de las potenciales relaciones en los hechos descubiertos, y un profundo dominio de la teatralidad en la selección de los mismos (1995, p. 53).

Y, en palabras de Ana Seoane (1989), Somigliana,

enfrenta el pasado con el presente como método necesario para cuestionar y solucionar el futuro (...) Si así lo hizo fue porque preveía que en aquellos hombres pretéritos podían latir respuestas actuales (pp. 153- 154).

Por otro lado, como también establecían las investigaciones de Zayas de Lima, existe otra etapa en la producción dramática de Somigliana, aquella que se acerca al teatro político. Este término, sin duda controvertido en cuanto a su catalogación, conduce estéticamente a los postulados de Erwin Piscator o a las propuestas de Antonin Artaud, con un amplio auge entre los años 60 y 70 (Zayas de Lima, 1995: 93).

Como ya apuntábamos al inicio del estudio, en este trabajo nos acercaremos a las propuestas compuestas por Carlos Somigliana para *Teatro Abierto* (*El Nuevo Mundo*, *Oficial primero* y *La democracia en el tocador*), movimiento en el que nos detendremos con posterioridad, las cuales representan una mayor cercanía a un teatro político del carácter de Piscator. En opinión de Zayas de Lima (1995), corresponden a los objetivos de “la propaganda y la agitación de las masas populares para obtener la liberación” (pp. 101).

3. El tiempo dictatorial: *Teatro Abierto*

1976 supone un punto de inflexión para la sociedad argentina, extendiéndose al panorama cultural y teatral que aquí nos concierne, con el desarrollo del dictatorial Proceso de Reorganización Nacional hasta su declive en 1983. En palabras de Paula Canelo (2008), el Proceso se descubrió como “el régimen autoritario más sangriento en la historia argentina” (pp. 13), marcado por los secuestros y desapariciones, los encarcelamientos, la tortura, el asesinato ejercido por el Estado autoritario, oprimiendo a la sociedad y conduciendo a muchos ciudadanos al exilio.

Según un destacado estudio de Beatriz Sarlo (1988), este golpe de Estado causó en el campo cultural argentino,

una doble fractura. Al exilio de nuestros amigos e interlocutores, que cortaba al campo intelectual en un adentro y un afuera, se añadió la segregación de los intelectuales y artistas en una burbuja casi hermética, alejada, por evidentes razones de represión y correlativas estrategias de seguridad para la supervivencia, de los espacios populares, igualmente asolados por la violencia estatal. La dictadura cortó el tejido social que había hecho posible la circulación de ideas y la comunicación con otros espacios (pp. 100-101).

Así, en el ámbito teatral se destruía a través de la represión institucional y el férreo control de los agentes censores, con fórmulas como las “listas negras”; las mismas frenaban toda posibilidad de representación escénica (teatral, televisiva, cinematográfica...) a quienes formaban parte de las mismas. Como considera Jean Graham-Jones (2000),

Argentinean theatrical texts, especially during the early, and most repressive, Proceso years, were encoded so as to escape the censors gaze, primarily through the countercensorial use of such rhetorical figures as metaphor, allegory, and analogy, and the reappropriation of cultural codes already in place in Argentine theater. (pp. 21)

Empero, quedó un resquicio de creación escénica, aquel desarrollado en los espacios independientes y cuya menor difusión escapaba al ojo censor. Como apuntan Zulema y Mirkin (1992), editoras del volumen *Teatro argentino del Proceso*,

Fuera del 'Strip' [de la calle Corrientes] la presión disminuía y por eso pudo

desarrollarse [el teatro] en otros lugares, en sótanos, en sitios que no eran de fácil acceso y, por lo tanto, se requería mucho tiempo para 'visitarlos' a todos" (pp. 16).

Por ello, afirma el dramaturgo Roberto Cossa que "el teatro en la época de las dictaduras crecía, porque era el único lugar en el que podía escucharse algo. Todo el resto estaba muy silenciado" (Scher, 2009: pp. 5). Pero si bien quedaban espacios donde el teatro se seguía representando, lo cierto es que su incidencia disminuía paulatinamente, forzándolo a convertirse en actividad marginal y encaminándolo a su desaparición. El encuentro que propone el arte escénico, la consumación del espectáculo teatral en la convivencia entre el actor en escena y la representación; el convivio, esencial para el desarrollo escénico, estaba destruido, atacado por el terror infundado y la represión. Como considera Jorge Dubatti (2007), en el primer volumen de su tratado *Filosofía del teatro*,

la base de la teatralidad debe buscarse en las *estructuras conviviales*. Sin convivio (...) no hay teatro, de allí que podamos reconocer en él el principio -en el doble sentido de fundamento y punto de partida lógico-temporal- de la teatralidad (pp. 43)

El paradigma de esta decadencia tuvo lugar en 1980, cuando desde el gobierno se anunciaba la supresión de la cátedra de teatro argentino contemporáneo, alegando la inexistencia de este arte en el país. En este acto se materializaban todos los años de opresión vividos por el teatro argentino desde 1976 y supuso el punto de inflexión para la respuesta, desde los escenarios, contra la insoportable situación vivida. Este acto rebelde y contestatario recibió el nombre de *Teatro Abierto*. Como apunta Miguel Ángel Giella (1991),

La triste realidad política exigía que, de alguna manera, el teatro como actividad estético-social se incorporara a la lucha por la libertad democrática y a la búsqueda de una identidad nacional que de una vez por todas devolviera al pueblo sus esencias y posibilitara la vida colectiva del país como proyecto coherente hacia el futuro y fiel a sus raíces más profundas. (pp. 25)

Teatro Abierto fue ideado por el dramaturgo Osvaldo Dragún, extendiendo la propuesta primigenia a otra serie de autores, compañeros de generación, que acogieron

con entusiasmo la posibilidad de alzar la voz contra la violencia política. Como afirma Gerardo Fernández (1992), *Teatro Abierto* fue “la aventura más hermosa y fecunda de las últimas décadas de la escena nacional” (pp. 52).

Así, en 1981, y a través de los veintiún textos escritos con ocasión de este evento, los teatristas argentinos, los participantes de la escena teatral, recobraron la ilusión y volvieron a construir un intenso diálogo creativo que los condujo al estreno del festival. Con *Teatro Abierto* el arte escénico despertaba del letargo dictatorial y, junto a él, toda la sociedad.

Teatro Abierto se configuró como un evento marcado por la heterogeneidad de sus participantes, tanto en las propuestas dramáticas y escénicas presentadas, así como en los elencos participantes, todos unidos bajo la ilusión recobrada y el enfrentamiento contra la represión política. Uno de los hitos de *Teatro Abierto* lo conformó la respuesta abrumadora de un público que cada tarde abarrotaba la sala. Se había recuperado al espectador, a la figura necesaria para la consumación del convivio escénico.

Carlos Somigliana fue uno de los participantes activos de este festival. El 28 de junio de 1981, día de comienzo de las representaciones, el actor Jorge Riviera López leía el manifiesto que Somigliana había escrito para la ocasión, en el cual se fundamentan las bases para la fundación de *Teatro Abierto*:

¿Por qué hacemos *Teatro Abierto*? Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino tantas veces negada; porque siendo el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario, intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades, recuperar a un público masivo; porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros; (...) porque amamos dolorosamente a nuestro país y éste es el único homenaje que sabemos hacerle; y porque, por encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos. (Giella, 1991, pp. 39-40)

La recepción entusiasta del público y la prensa y la llamada social y teatral que había generado *Teatro Abierto* despertaron a la férrea dictadura y la madrugada del seis de agosto ardía el Teatro del Picadero, donde ocho días antes habían comenzado las representaciones. Frente al terror generado, se conformó un destacado apoyo social e intelectual que revitalizó la utopía escénica y el festival continuaría en el más grande

Teatro Tabarís, sin ser interrumpido por el ojo censor hasta su clausura el 21 de septiembre de 1981. En palabras de Beatriz Trastoy (2001) “Lo que originariamente había sido una propuesta reivindicativa de la escena local se convirtió de pronto en un evento de insospechados alcances sociales” (pp. 106).

Teatro Abierto continuó en los años posteriores, en las ediciones de 1982, 1983 y 1985. Las mismas se vieron marcadas por los acontecimientos políticos del país, la Guerra de Malvinas y la inestabilidad del régimen dictatorial (1982) y la disolución de las Juntas Militares y el inicio del camino democrático (1983 y 1985).

Tres fueron los textos escritos por Carlos Somigliana para *Teatro Abierto*, como ya apuntábamos, los cuales componen el corpus de trabajo de nuestro estudio: *El Nuevo Mundo* (1981), *Oficial primero* (1982) y *La democracia en el tocador* (1984, evento finalmente no celebrado).

4. Sátira, parodia e ironía: escenificaciones contra la opresión

Oswaldo Pellettieri observa una tendencia conjunta en el teatro argentino, en los años que abarcan de 1976 a 1985, lo que ha denominado “teatro de arte” o “Ciclo de Teatro Abierto” (Pellettieri, 2001: 95). En las composiciones, aplicable a la obra de Somigliana, observa un teatro que:

no había renunciado a 'educar al público', pero lo hacía a través de procedimiento que privilegiaban al teatralismo, el humor, el patetismo y la intensificación a la crítica del contexto social. (...) Estos textos dramáticos entrecruzaban la serie social con la estética y, más que nunca, el contexto social limitaba al texto (Pellettieri, 2001, pp. 96).

En última instancia, como apunta este investigador, construyeron con las propuestas una “metáfora transparente de la realidad que permite la recepción cómplice de un público avisado que mediante la mirada oblicua del guiño participaba de la crítica al autoritarismo” (Pellettieri 2001, pp. 98).

Estas características son las que percibimos y aplicamos a la obra de Carlos Somigliana. Sus primeros textos habían destacado por una utilización de la Historia como medio para la comparativa con su contexto social contemporáneo. Además, recurre en estos años a la recuperación de los clásicos como correlato con la represión vivida en su país, fórmula que le permitía confundir y esquivar a la censura (en el caso de William

Shakespeare, con *Macbeth* y *Ricardo III sigue cabalgando*). Unido a ello, observamos cómo para los ciclos de *Teatro Abierto* su elección le acerca al humor descarnado con el fin de criticar, desde el tono burlesco, a la sociedad argentina durante los años del Proceso hasta su democratización. Por ello, esta fórmula se establece en tres estadios, correspondiendo a la evolución histórica: la crítica a la corrupción política opresiva en *El Nuevo Mundo*; la reflexión sobre los desaparecidos durante el Proceso en *Oficial primero*; y, por último, la valoración sobre la democracia que se asentaba en Argentina, con *La democracia en el tocador*. En su estilo se desarrollan elementos satíricos, irónicos y paródicos, gracias a lo cuales configura un humor agresivo, donde la carcajada se amarga en el descubrimiento de la realidad traumática mostrada en escena³.

En otro aspecto, para la temática propuesta y el uso de fórmulas como la sátira o recursos estilísticos como la parodia o la ironía, Somigliana se nutre de un público modelo, el espectador de *Teatro Abierto*, el cual se encuentra en consonancia con la representación escénica y es capaz de traducir la metáfora generada y la crítica oculta tras la burla. Pero, más allá de su contexto, son propuestas dramáticas que se reformulan y acogen nuevos referentes en relación con cada espacio autoritario. Como señala Pere Ballart (1994), retomando las teorías de Northrop Frye,

el satirista debe estar seguro de que el auditorio podrá despojar fácilmente la obra de ese ropaje grotesco y traducir el mensaje edificante propuesto. Así se explica el tino con que ha de proceder el autor de sátiras al elegir a sus víctimas, pues su ataque debe ser a la vez captable y susceptible de ser compartido (...) Lograr un consenso duradero con los lectores obliga a la sátira a refugiarse en las convenciones y a atacar desde las mismas aquellos usos, costumbres y actitudes que todos los públicos hallarán reprochables. (pp. 419).

5. *El Nuevo Mundo*

Para ese diálogo con el espectador planteado, *El Nuevo Mundo* tiene como personaje protagonista al Marqués de Sade; más concretamente, un anciano Sade que será burlado a lo largo de la pieza breve por el resto de personajes; la escena nos sitúa ante su llegada a América, donde busca iniciar la vida serena que, en Europa, perseguido

³ En relación a ello, también Yolanda Ortiz Padilla (2010) estudia las representaciones del humor a través de lo grotesco en cuatro piezas de *Teatro Abierto* 1981: *Gris de ausencia* de Roberto Cossa; *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza; *Decir sí* de Griselda Gambaro y *Tercero incluido* de Eduardo Pavlovsky.

como demente por sus teorías sexuales, le impiden tener. Así, dinero y sexo serán los elementos que giren en torno al Marqués de Sade y a una estética que parodia el vodevil, lo cual permitirá reflexionar sobre Argentina y su Historia, así como la realidad del Proceso de Reorganización Nacional.

A su llegada al Nuevo Mundo, el Marqués de Sade se dirigirá a casa de Roberta, una antigua amante. Las diferentes situaciones y personajes le impedirán satisfacer su deseo, mostrando la corrupción de un país cuyos vicios morales y cuya hipocresía es expuesta en torno a la cama que corona la escena; más allá de juzgar a Sade por sus ideas y actos, los personajes sólo desearán su beneficio personal a través del dinero del Marqués. Así, Somigliana satirizará a cada uno de ellos, descubriéndonos su verdadera identidad reprochable: ocurrirá con la tierna y joven criada; con Roberta, ahora querida del Ministro; en el encuentro con Fray Nicasio, el religioso que no dudará obviar la amoralidad de Sade a cambio de una recompensa económica; el Comisario, al que fácilmente se le acobarda y se le gana con una remuneración del Marqués; y, por último, al propio Ministro quien, lejos de enfadarse por el descubrimiento de Sade en la habitación de su amante, no hace sino denigrarlo, criticándole que haya cometido todos los vicios, pero haya olvidado uno de los más destacados –criticado por Somigliana–: la hipocresía. Solventada esta queja, el Ministro invitará a Sade a residir en el Nuevo Mundo, siempre y cuando permanezca aliado al poder político:

Ministro.- Y bien, señor... Ahora que parece haber quedado aclarado todo entre nosotros... Me imagino que nos hará usted el honor de quedarse a vivir con nosotros, en América...

Marqués.- Si usted me lo permite, señor... (*Medrosamente.*) Y si usted me asegura que no volverán a encerrarme en un manicomio...

(...)

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

Marqués.- (*Eufórico.*) ¿No hay manicomios?... ¿Y locos?... ¿Tampoco hay locos?...

Ministro.- Bueno... Sí, algunos... Alguno que otro.

Marqués.- ¿Y qué hacen con ellos?

Marqués.- (*Encogiéndose de hombros.*) No sé... Desaparecen... (*Breve pausa.*) Pero usted no debe preocuparse... La locura es una enfermedad que sólo afecta a los opositores... (Somigliana, 2007, pp. 340).

Se establece, entonces, una lectura cruel en este diálogo, en la referencia directa a las desapariciones durante el Proceso, la cual se intensificará, como observaremos, con *Oficial primero*. Esta correlación con el contexto histórico es incrementada en *El Nuevo Mundo* por la puesta en escena, donde, como apunta Alberto Catena (1992), bajo la dirección de Raúl Serrano se generaba un epílogo “menos metafórico” y de una gran crudeza:

El ministro halaga a Sade, pero le demostraba, desnudando a la sirvienta y colocándole una capucha en la cabeza como a los detenidos del régimen, que sus perversiones se habían convertido en un juego de niños. La luz de escena se apagaba cuando el látigo del ministro se levantaba para castigar a la joven. (pp. 574)

Como valora Miguel Ángel Giella (1992) sobre el texto,

Marqués de Sade, síntesis de un modelo de conducta de una decrepita Europa, refleja también la senilidad viciada de ese pretendido *Nuevo Mundo-Nuevo orden*. Lo nuevo es viejo despotenciado. O lo nuevo repitiendo los vicios de lo viejo (pp. 259).

En cuanto a esta genuina propuesta de Somigliana, Zayas de Lima (1995) apunta que:

Uno de sus mayores aciertos radica en cómo sobreimprime elementos satíricos a un vodevil que respeta los códigos tradicionales: superficialidad (en su caso, aparente), ligereza, enredos, engaños, final feliz para todos” (pp. 137).

A pesar de ello, genera una imagen desesperanzada del Nuevo Mundo. Un estética que permite a Somigliana reflexionar sobre la propia realidad de su país. La mirada del extranjero, de Sade, posibilita mostrar al espectador la verdadera cara de las instituciones corruptas, de la complicidad entre iglesia y Estado, de la hipocresía y falta de preocupación por la sociedad; en definitiva, de los años de horror y la inestabilidad política que tanto tiempo llevaba arrastrando Argentina.

6. Oficial primero

La propuesta breve presentada para *Teatro Abierto* 1982 se vuelve aún más agresiva y grotesca, buscando Somigliana desvelar, ante la sociedad, la cruenta realidad de los desaparecidos durante el régimen. La propuesta satiriza a los Tribunales de justicia y a los Oficiales primeros, cómplices del horror vivido desde 1976. Significativamente, el propio Carlos Somigliana ostentó este cargo y, posteriormente, fue uno de los abogados que oficiaron los primeros juicios contra las Juntas Militares, ya finalizado el tiempo dictatorial.

El interés de la pieza reside, además, en la prontitud de su escritura, 1982. Con el inicio de la democracia en 1983 comenzará a desarrollarse una línea temática en el teatro argentino, denominada en los estudios de Jorge Dubatti (2014) como “el teatro de los muertos”, la cual reconstruye el pasado de Argentina con el fin de enfrentarse a los traumas aún latentes en la sociedad. Somigliana destapaba y criticaba ferozmente, con su obra, la realidad de los desaparecidos, señalando como coautores de estos crímenes a los propios organismos jurídicos.

Como considera Pedro Espinosa (1988), en el prólogo a la edición completa de las obras del escritor:

la acción práctica y cotidiana de nuestro dramaturgo y su historia de vida ilumina su obra. Junto a lo más valioso de su generación, y con los más jóvenes, orientó el movimiento de Teatro Abierto; asumió -debilitando su salud, física y espiritual- el deber que le imponía su larga trayectoria de funcionario judicial, y colaboró, con entrega y esperanza, en el juicio a las juntas militares de la dictadura; los históricos alegatos de la dictadura llevan su marca. (pp. 13).

La acción, desarrollada en un ambiente único, “*en un despacho sombrío y polvoriento, poblado de muebles vetustos que han conocido tiempos mejores*” (Somigliana, 1988, pp. 17) muestra la llegada de Cecilia Vera como empleada del Oficial Primero de un juzgado. La escena satírica, que deja entrever la influencia del humor negro y absurdistas, nos permite observar el diálogo entre esta joven en su primer día de trabajo. Cecilia se constituye como una metáfora de la sociedad argentina que en 1982, paulatinamente, comenzaba a descubrir los horrores del Proceso. Así, al inicio de la pieza, la joven abrirá uno de los armarios en busca de expedientes y “*lanza un grito de terror y*

vuelve a cerrarlo, pero a través de la puerta entreabierta queda asomando una mano exangüe, como una flor marchita” (Somigliana, 1988, pp. 21). A su vez, será ella la que comience a reclamar la respuesta que la sociedad necesita y, con ello, Somigliana descubra al espectador la atroz complicidad del sistema judicial. De esta forma, cuando llegue un informe rogando el *Habeas corpus*, contra detenciones ilegales, afirmará:

Oficial 1°.- Si el tipo está detenido ilegalmente, hay que ponerlo en libertad... De lo contrario, hay que rechazar el recurso. Esa es la teoría que necesita... ¡Qué Carta magna ni qué ocho cuartos...! (*Hojeando someramente el expediente.*) Pérez, José... 4 de septiembre... Tres de la mañana... Avenida del Trabajo al 3600... Tiraron la puerta abajo... Cuatro sujetos de civil... Un falcón verde... (*Con un suspiro de hastío.*) Bah, la misma historia de siempre... (*Sigue hojeando el expediente.*) Vamos a ver... Estos dicen que no lo tienen... Los otros no saben nada... Los demás allá, ni noticia... No hay nada que hacer... (*Entregándole el expediente.*) Ha que rechazarlo.

Empleada.- (*Hojeando el expediente, primero con displicencia y luego con creciente inquietud.*) Pero, señor... ¿Usted cree...? ¿Que con esos informes es suficiente...? (Somigliana, 1988, pp. 25).

La propuesta va perdiendo la comicidad de los primeros diálogos y la temeridad de la empleada para mostrar su conversión; como agente transformador, es de las primeras voces que, desde la escena, arremeten contra el sistema judicial e inician un camino en pos de la Verdad. De ahí que afirme: “Empleada.- Discúlpeme, señor, pero... No puedo. Es... (*Tratando lealmente de explicarse.*) Es un problema de sensibilidad...” (Somigliana, 1988, pp. 28).

La crudeza de la propuesta de Somigliana se intensifica cuando el Oficial Primero reconozca que el sistema permitió el desarrollo de los crímenes lesa humanidad:

Oficial 1°.- (*Perdiendo definitivamente la paciencia, la toma del brazo y empieza a zamarrearla.*) ¿Quién se cree que ha firmado los ocho mil doscientos hábeas corpus que fueron rechazados este año...? (Somigliana, 1988, pp. 29).

Es en este momento cuando la escena se torna grotesca y, en el forcejo por sacar a la chica de la sala, comiencen a aparecer los cadáveres ocultos en el juzgado, como metáfora de la complicidad judicial, constituyéndose una visión traumática para el

espectador de *Teatro Abierto*:

En el forcejeo, se abren las puertas del armario y caen un par de cadáveres; aparece el que está escondido detrás de la biblioteca; el sobretodo que aparentemente estaba colgado en el perchero gira y resulta ser otro cadáver; alguno más cae del techo. (Somigliana, 1988, pp. 29).

De la misma forma, Argentina comenzaba a escuchar los gritos desesperados de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo; las voces de intelectuales y artistas, dentro y fuera de las fronteras del país, clamaban por el descubrimiento de la opresión y el derrocamiento del régimen; con el desastre de la Guerra de Malvinas, el país volvía la mirada a todos los cadáveres a quienes la dictadura había robado su identidad. Comenzaba el proceso transicional, la compleja reconstrucción de un país y el cumplimiento de las peticiones de Justicia contra los crímenes acontecidos, que será uno de los bastiones a los que la recién instaurada democracia deba enfrentarse.

7. La democracia en el tocador

Carlos Somigliana escribe *La democracia en el tocador* para *Teatro Abierto* 1984, un ciclo que nunca llegó a realizarse. Como plantea Jorge Dubatti (1991), con la caída del régimen dictatorial el festival perdía su oponente político y, por tanto, “su sentido principal con el advenimiento de la democracia” (p.84). Así, *Teatro Abierto* finalizaría en 1985 con un festival de teatro de calle, así como otras actividades, en el llamado “teatrzo”.

En 1983, vencidos en lo económico y militar (en especial por la derrota sufrida en la guerra de Las Malvinas) y fuertemente presionados por la opinión pública nacional e internacional, los militares devolvieron el gobierno a los civiles y se realizaron elecciones que llevaron al poder a Raúl Alfonsín⁴. Llegaba la tan esperada democracia a Argentina y sobre ella quisieron reflexionar tanto en *Teatro Abierto* 1983 como en este ciclo irrealizado de 1984.

Sobre *La democracia en el tocador*, apunta Alberto Catena (1992) que se trata de «una obra escueta, casi un apunte, con menor valor teatral que la anterior» (pp. 575). Ciertamente, *La democracia en el tocador* se constituye más como un guiño, una coda a

⁴ Las características del Proceso de Reorganización Nacional y su desintegración son estudiadas por Quiroga (2004) y Canelo (2008).

El Nuevo Mundo que genera, además, un doble sistema paródico; por un lado, con la figura del Marqués de Sade, su obra e ideas; por otro, con el personaje dramático construido por Somigliana para *El Nuevo Mundo*. Por lo tanto, la complejidad de este texto la configura la necesidad de un conocimiento de ambos horizontes, el literario y el escénico, para la óptima recepción del intertexto y la parodia. Somigliana, conocedor de ello, lo presenta al inicio del espectáculo como recurso, configurando una propuesta metateatral:

Marqués.- Queridos degenerados... (...) hace algunos años conseguí escapar del manicomio de Charenton (...) y arribé a estas dulces y mórbidas tierras del Nuevo Mundo... Florecía entonces una férrea y, según algunos, cruel dictadura... Pero debo admitir que, tras algunos sobresaltos, yo conseguí ubicarme al amparo de un amable y benévolo gobernante... (*Con un suspiro.*) En fin, no quisiera ponerme nostálgico, pero todo eso ya pasó... Ahora dicen que ha llegado la democracia, que los aborígenes han recuperado la libertad... ¡*La liberté...*! (*Entona algunos compases del "Ça ira".*) Et bien... ¡Aquí me tienen! ¿Quién mejor que el marqués de Sade para ilustrar a estos inexpertos nativos sobre el ejercicio sublime de la libertad? (...) Ustedes, mi adorados enfermos... Mis incurables *voyeurs*... Mis curiosos insaciables... Mis eternos reprimidos (...) previo pago del módico estipendio que ya han abonado, podrán vichar discretamente, a gusto y placer... (Somigliana, 1988, pp. 67-68)

En esta obra, el Marqués de Sade aparece aún más cansado y envejecido; él, que tan bien se adaptó al corrupto sistema político planteado en *El Nuevo Mundo*, ahora necesita encontrar su espacio en la Argentina democrática. La pieza breve, de sólo tres personajes (el criado Aniceto, la jovencita Daniela y el Marqués) se desarrollará en la habitación de Sade. La ironía del texto reside en la metáfora con el sexo sádico; la joven protagonista, Daniela, representación de la democracia, pronto se mostrará más diestra en la picardía sexual, los vicios y amoralidades que el propio Sade. Dicha ironía se incrementa, llegando a la sátira, cuando el personaje de Daniela cada vez se muestre más insatisfecha sexualmente, ante un Marqués recatado y cansado.

Además, la ironía de Somigliana realiza un guiño con la lectura y puesta en escena del texto, cuando, al besar seductoramente y desvestir a la joven, quien ayuda entusiasta a su desnudo, el autor afirme en acotación que lo hará "*hasta el límite máximo que permita la censura de turno*" (Somigliana 1988, pp. 71).

Somigliana desconfía aún de una democracia exaltada y excitada por el camino que comienza a recorrer, temeroso del asentamiento de las mismas fórmulas hirientes para la sociedad que presentaba la dictadura. Es por ello que Daniela se presenta exultante e, irónicamente, insatisfecha con el Marqués, por lo que deberá masturbarse, mientras grita “¡Quiero coger!”. La imagen grotesca se incrementa cuando Sade encargue a Aniceto cumplir el cometido sexual que él no ha logrado; el pobre criado, hambriento y desesperado, es incapaz de desarrollarse sexualmente con Daniela y sólo pide “un especial de salame y queso” (Somigliana 1988, pp. 73).

Junto con el monólogo final del Marqués de Sade, Somigliana realiza una metáfora a través del sexo sádico para satirizar a toda la sociedad y descubrir sus miedos ante una democracia débil, cuyos ciudadanos continúan oprimidos por los agentes de poder⁵. Por ello, el Marqués de Sade se siente incapaz de enfrentarse a esta nueva sociedad democrática:

Marqués.- (*Meneando la cabeza desconsolado.*) Ustedes confunden libertad con libertinaje... Igualdad con mediocridad... Fraternidad con promiscuidad... (*Se vuelve hacia el público, dándoles la espalda, mientras siguen resonando el “Quiero comer” de Aniceto y el “Quiero coger” de Daniela.*) Qué fracaso... Qué triste fracaso... Creo que debo regresar al Viejo Mundo... Estos torpes aborígenes todavía no están preparados para la democracia... (Somigliana, 1988, pp. 75).

El camino del proceso transicional aún se configura como lento y pedregoso, debiendo solventar las enormes cicatrices y los males endémicos asentados en la sociedad. Somigliana parece postular por construir, desde las bases, un sistema social que asegure el juicio a los victimarios y la supervivencia de una sociedad enferma de autoritarismo. Por ello, en 1980 expresaba, en boca de Macduff, de su versión de *Macbeth*, un ideario de carácter socialista, al renunciar al poder que le ofrece Malcolm, ya depuesto el tirano protagonista:

Malcolm.- (...) ¿No te interesa el poder?

⁵ En una investigación anterior analizamos la presencia de lo erótico y sexual en la obra de Somigliana, con textos como *Macbeth*, *El Nuevo Mundo* y *La democracia en el tocador*. Para una profundización sobre esta cuestión remitimos a Saura-Clares (2014).

MacDuff.- (Buscando las palabras.) ¿El poder...? Quizás algún día el poder sea como una verde llanura, repartido entre todas las matitas de pasto que lo pueblan, y yo seré una de ellas... Por ahora es un volcán magnífico y solitario... No, no quisiera ser ese volcán... Ni vivir a su sombra (Somigliana, 1988, pp. 171)

8. Conclusión

Carlos Somigliana muestra, como observamos en estas piezas, un excelente control de las estructuras dramáticas, de los juegos establecidos entre el humor y la amargura, entre la comicidad, cercano a lo macabro; pero, sobre todo, aparece como un intelectual comprometido y arriesgado, un autor que, como otros compañeros de generación, no dudó en *abrir* la escena a la reflexión colectiva, al encuentro en comunidad para la superación de la crueldad del Proceso. El interés aumenta en la continuidad de su obra más allá del régimen autoritario, en la imbricación de su producción con el contexto sociopolítico –de la dictadura al camino transicional–. Para ello, como hemos observado en los tres ejemplos elegidos, abandona en esta etapa final de su producción la relación con la Historia, confiando en que la burla satírica, la parodia y la ironía, el humor y lo grotesco, consigan incomodar al espectador y despertar, entre la risa, la conciencia crítica del auditorio.

9. Bibliografía

- Arancibia, J. & Mirkin, Z. (1992). *Teatro argentino durante el Proceso (1976 – 1983)*. Buenos Aires: Vinciguerra.
- Azcona, M. (2010). *Violencia política y terrorismo de Estado en Argentina. Del totalitarismo de José de Uruburu (1930) a la dictadura militar (1976-1983). Una visión bilateral*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Ballart, P. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio.
- Canelo, P. (2008). *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Catena, A. (1992). El maestro y sus discípulos. En G. Fernández (Ed.), *Teatro argentino contemporáneo. Antología* (pp. 571-576). Madrid: Centro de Documentación Teatral; Fondo de Cultura Económica.
- Dubatti, J. (1991). Teatro Abierto después de 1981. En *Latin American Theatre Review*, 24

- (2), 19-86.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Espinosa, P. (1988). Entre el desencanto y la esperanza. En Somigliana, Carlos, *Teatro completo*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (5 vols.).
- Fernández, G. (1992). *Teatro Argentino Contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económico.
- Giella, M. A. (1991). *Teatro Abierto 1981. Volumen I. Teatro argentino bajo vigilancia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Graham-Jones, J. (2000). *Exorcising History. Argentine theater under dictatorship*. London: Associated University Presses.
- Ordaz, L. (1999). *Historia del teatro argentino desde los orígenes a la actualidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Ortiz Padilla, Y. (2010). Una risa torcida en el público de Teatro Abierto, 1981. *Arrabal*, 7-8, 241-247.
- Pellettieri, O. (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. EL teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Quiroga, H. (2004). *El tiempo del "Proceso". Conflictos y coincidencias entre políticos y militares 1976-1983*. Rosario: Homo Sapiens & Fundación Ross.
- Sarlo, B. (1988). El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado. En R. Sosnowski, (Ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino* (pp.95-107). Buenos Aires: Eudeba.
- Saura-Clares, A. (2014). Entre William Shakespeare y el Marqués de Sade: amor, erotismo sexo y adulterio como reflexión política en la obra de Carlos Somigliana. En J. G. Maestreo (Ed.), *El sexo del teatro. Arte y posmodernidad en la escena Europea e Iberoamericana* (pp. 207-219). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Seoane, A. (1989). El teatro de Carlos Somigliana: la historia y sus héroes. En O. Pellettieri, (Ed.), *Teatro argentino de los 60. Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor.
- Scher, E. (2009). El teatro sigue siendo un lugar en el que la gente ansía meter el cuerpo.

- Entrevista a Juan Carlos Gené y Roberto Cossa. *Revista Picadero*, Año IX, 24, 5-6.
- Somigliana, C. (1988). *Teatro completo*. Buenos Aires: Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires. 5 Volúmenes.
- Somigliana, C. (2007). *El Nuevo Mundo*. En AA.VV. *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Trastoy, B. (2001). Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural. En O. Pellettieri (Ed.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)* (pp. 104-111). Buenos Aires: Galerna.
- Zayas de Lima, P. (1995). *Carlos Somigliana. Teatro histórico-Teatro político*. Buenos Aires: Ediciones Fray Mocho.