

## TERCERA MENCIÓN

### SATIRA Y GROTESCO EN EL ARTE ARGENTINO

*María de los Ángeles de Rueda*

*"Dar un nombre a una necesidad vital, como la identidad, que es necesaria para la vida, implica ya desligarla del contexto de la vida; hablando literariamente, sacarla del relato y desrealizar esa necesidad convirtiéndola en opinión, doctrina o término. Así, pues, escribir significaría defender su inviolabilidad" (...)*

PETER HANDKE  
*Historia del lápiz*

*"No estamos en el mejor de los mundos posibles, estamos en América, entre polos opuestos, adentro y afuera de nosotros mismos" (...)*

RODOLFO KUSCH

#### 1. Pensar la identidad hoy

Hacia 1976, en el prefacio de *El artista latinoamericano y su Identidad*<sup>1</sup>, Octavio Paz se preguntaba: ¿cuándo comenzó nuestra excentricidad, en el siglo XVII o en el XVIII? Allí donde comienza la era moderna comienza nuestro abismo. (...)

---

<sup>1</sup> Bayon, D., Relator, *El artista latinoamericano y su identidad*. Monte Avila, Caracas, 1977. Paz, Octavio, Palabras al Simposio, pág. 23.

"Desde el siglo XVIII hemos bailado fuera de compás (...) No seré yo el que lo lamente; nuestra incapacidad para ponernos a tono ha producido, oblicuamente, obras únicas. Conocemos la sátira, la ironía, el humor y la rebeldía heroica, pero no la crítica en el sentido recto de la palabra (...)"

La identidad en tanto construcción (o deconstrucción) histórica, engendrada en una modernidad paradójica, ha oscilado entre la acentuación de un nacionalismo, definido por "el color local", y el acto reflejo de acopio internacionalista de corrientes de vanguardia. La teoría, como la crítica artística, escatimó en modelos conceptuales capaces de dar cuenta del fenómeno complejo de nuestro arte.

Antes bien, algunos artistas, como el uruguayo Pedro Figari, trabajaron en la superación de las dicotomías. En 1920 enuncia lo que años más tarde se entendería como regionalismo transformador: reconstruir la tradición a partir de la memoria colectiva en conjunción con la autonomía artística, es decir: desde una perspectiva libre, encontrarse con la región. Establecer un diálogo activo entre el pasado y el presente. Pensemos en la posición de Antonio Berni: mirar simultáneamente afuera y adentro, "abrir los ojos a lo que Europa tenía de revolucionario y abrir también los ojos del arte a la conciencia de la propia realidad social".

La reflexión sobre la identidad del arte argentino y latinoamericano se afirma a partir de los años '70. Más combativo que crítico, el pensamiento comenzó por construir las divergencias y dudar de la condición de existencia en relación con el mercado de arte o con los centros artísticos. Sin embargo, el común denominador era la generación de operaciones conceptuales autónomas, en la búsqueda de la autoconciencia. "(...) La existencia del arte latinoamericano está ligada a nuestra capacidad para sostener nuestros puntos de vista, a la agilización de nuestros argumentos, a la modernización de la vía crítica y a que estemos conscientes de que la salvación de los marginales está en acentuar su marginalidad y dotarla de sentido."<sup>2</sup>

Luego, en los '80-'90 se sigue indagando en la problemática y en el descubrimiento de los "regionalismos". Aquí dos

---

<sup>2</sup> *Op. cit.*, Traba, Marta, pág. 42.

factores se conjugan: el desarrollo de un pensamiento autónomo fundado en la indagación de la autoconciencia, y un estallido mundial de pensar el otro; categorías como regionalismo crítico, diálogo entre culturas, resultan de la pérdida de referencia, de la descentralización de las miradas, de la crisis de la historicidad unívoca, de los discursos totalizadores. Entonces un síntoma de época, una moda, que más que ello, se vuelve un fecundo diagnóstico, en conjunción con una tradición crítica, que se va moldeando, crean la posibilidad de un diálogo centro-periferia más ágil. Ello provoca, además, la necesidad de situar la mirada en las producciones artísticas locales deseosas de ser develadas. Entender asimismo que la identidad, llevada al plano de su conceptualización, no de su plena vivencia, es fragmentaria, no homogénea, y puede ser leída de muchas maneras, en cruce continuo con los sentidos que generan los distintos grupos sociales.

La producción oblicua que planteaba Paz parece un criterio operatorio. En un texto reciente<sup>3</sup> García Canclini establece una relación entre los poderes oblicuos de algunas producciones artísticas hibridadas y el concepto de artista liminal, es decir: aquellos que eluden el sistema de clasificaciones que posicionan el espacio cultural, en tanto su creación se practica desde algún margen, o se interroga sobre las condiciones de construcción de lo real. El término lo introduce V. Turner, "personae liminales", es decir: los actuantes en ritos de transición, de ingreso y egreso de citas locales y de la historia del arte, artistas de archivo, en el sentido del Flaubert de Foucault.

En este sentido indagamos oblicuamente la construcción del humor, la sátira y el grotesco en las artes argentinas, creyendo que ello conforma un modo de hablar de la identidad en versión dinámica, compleja, heterogénea, superando cristalizaciones temáticas o estilísticas. El lugar de la irreverencia permite trazar una genealogía en intersección con el arte europeo, un trazado diferente entre los géneros artísticos, las últimas décadas, la modernidad y la tradición igualmente compleja. En una nota reciente<sup>4</sup> Pablo Suárez relacionaba su

---

<sup>3</sup> García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Sudamericana, Bs. As. 1992.

<sup>4</sup> López Anaya, Jorge, "La obra de Pablo Suárez, grotesco, sátira e ironía", crítica para el diario *La Nación*, 27-2-93, Bellas Artes.

obra ciertamente con el grotesco, semejante a "las estéticas que se generaron en el Río de la Plata, no sólo en el teatro, también en la pintura, recordemos a Molina Campos, Berni, Cándido López, Gramajo Gutiérrez (...)", y destacaba una tradición que sigue: "Me parece que entre Rico Tipo y los ilustradores del siglo XIX hay algo que los une, existe una vocación por un grotesco bastante medido".

## 2. Sátira y grotesco en el arte argentino

La risa moderna acentúa la separación de los hombres. Nos reímos de los otros o de nosotros mismos, pero somos diferentes de aquello que provoca nuestra risa. A partir de la ironía romántica el humor superpuso dos caras: la miseria y la grandeza. Asimismo convive con el grotesco, que hundiendo sus raíces en lo popular se opone a la adversidad de la vida y de la muerte.

La irreverencia frente a los géneros, estilos, temas, frente a lo social, aparece en nuestro país, como en el resto de América, en la gráfica del siglo XIX. Los periódicos satírico-burlescos introdujeron una galería de personajes y situaciones caricaturizadas según los modelos franceses de *Le Charivari* o *La Caricature*.

En el Río de la Plata el humor político encontró el comienzo de su historia en el *Desengañador Gauchipolítico* del Padre Castañeda en 1819. Aparecen las primeras caricaturas de estilo animalístico, como San Martín con cuerpo de tigre erguido entre cuerpos descuartizados.

En 1863 aparece *El Mosquito*: "Diario satírico-burlesco con caricaturas que promete ser de la clase del *Charivari* y el *Punch*", anuncia en su primera portada. Las caricaturas macrocefálicas fueron el atractivo del periódico, firmadas por Meyer y Monniot. En 1868 se suma un nuevo ilustrador, Enrique Stein, dando un estilo muy expresivo, con figuras muy alargadas o grotescas en su gordura.

La mayor competencia la marcará *Don Quijote*, que aparece en 1863. Mayol y Heráclito serán los principales ilustradores. Las tapas, con un ilustracionismo alegórico, irán adelantando los avatares sociopolíticos, enfatizando con humor local temas como la justicia, los entretelones sarmientinos, etc. Recordemos que en esos años la circulación de este tipo de periódico se hace extensivo a toda América. El correlato fuer-

te será, en México, la obra gráfica de José Guadalupe Posada, quién, entre corridos y calaveras, ha dejado una historia visual satírica de la sociedad. Humor verdaderamente moderno al decir de André Breton, donde la sátira oficia de indagación en torno de la condición humana.

En 1898 se concreta un largo proyecto llamado *Caras y Caretas*, un "Semanario festivo, literario, y de actualidades"; su director fue José Alvarez; Mayol, el principal ilustrador. La revista atraviesa el siglo, se prolonga hasta 1939, imponiendo aires de modernidad al gusto porteño y modernizando además los recursos técnicos, pues la litografía iba dejando paso al empleo de cromos y fotograbados. Luego vendrán los tiempos de la picaresca con *Rico Tipo*, *Buenos Aires en Camiseta*, la tira de Calé, el mundo parodiado de Oski.

Entre los grabadores, los Artistas del Pueblo, especialmente Facio Hebequer y Bellocq, han realizado obras con carácter satírico, poniendo en tela de juicio algunas instituciones, retratando los vicios humanos, contraponiendo la hipocresía burguesa al mundo del trabajo.

Sergio Sergi y Américo Balán recorrieron en la xilografía personajes y situaciones grotescas. El humor en las exageraciones de Sergi enmascara la tragedia del hombre contemporáneo. Figuras desgarradas, sumamente expresionistas, la muerte, las calaveras. La cita es al arte y a los lugares que construye el imaginario. El mundo que graba Sergi es aquel que perdió su armonía. Lo cotidiano vuelto una hostil bufonada. Balán, por su parte, sueña un sueño de humor en el arte. Sus figuras, anónimas, simples, "vecinas", despiertan en su masividad la sonrisa como el reír del inconsciente frente al absurdo. En la ilustración pintoresco-satírica se puede destacar el mundo de tierra adentro creado por Molina Campos.

Respecto de los ejemplos que vamos transitando es importante señalar que ocuparon lugares "bajos en la historia del arte. Recién a partir de los años '60, con la explosión de los medios de comunicación y su incorporación activa en la producción artística, en la reflexión teórica y en la vida cotidiana (mediatizada, por otra parte) podemos establecer relaciones más consolidadas, lo que recuerda el planteo de W. Benjamin<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Bs. As., 1989, págs. 104-108.

en torno de la pérdida del aura en la obra de arte, pero más estrictamente la referencia al coleccionista Eduard Fuch y la obra de Daumier. Es el coleccionista el que enseña al teórico a captar muchas cosas cuyo acceso le había cerrado el tiempo. Fue el coleccionista el que cayó en zonas límite, la caricatura, la pornografía, por lo que más tarde queda en ridículo toda una serie de patrones de la historia tradicional del arte. En él "no están ya en juego los conceptos según los cuales había desarrollado la burguesía dicha concepción artística: el halo de la belleza, la armonía, la unidad de lo múltiple".

Los años '60 están signados por situaciones límite. Tiempos paródicos, se piensan las últimas posibles utopías y sus fracasos. Los artistas empiezan a librar un juego feroz entre lo público y lo cotidiano. Acercan el lado bestial de la sátira, poniendo en evidencia la pérdida de la condición humana.

En 1961 se realiza la primera exposición de arte destructivo, intentando destruir las mistificaciones del medio cotidiano, con experiencias múltiples desechables. Antonio Seguí presentaría las primeras obras de gesto caricatural, con remisiones al graffiti y la historieta, el mundo de Felicitas: "El drama de lo pasado de moda, de lo ridículo, de lo grotesco. Incluso el drama de la falsa celebridad de personajes vacuos (...)". Comienzo de un camino de mofa, primeramente violenta, mordaz, vuelta cada vez más juguetona.

Otra figuración o la neofiguración de Maccio, De la Vega, Deira y Noé, a partir de 1961, apostando a la materia, el gesto y el caos, construyeron un mundo en clave burlesca, sarcástica, en continua reflexión sobre el hombre escindido. Cuerpos grotescos en su fragmentación o en su ubicuidad. "Cristo habla en el Luna Park", de Noé, satiriza el problema de los líderes, las masas, las creencias. La actividad de pintar se vuelve arma para sacudir, presenta y construye el absurdo de cada día.

En 1965 el crítico francés Gassiot-Talabot denomina figuración narrativa a ciertas manifestaciones hermanas del pop. Dos exposiciones importantes, L'Arc de 1964 y 1977, diseñan el contorno de una sensibilidad común sin constituir un movimiento o un programa: la importancia de la historia, de la anécdota, para dar una mirada corrosiva a los problemas de la época. Deciden contar con gestos la introspección en la sociedad. Hay un sustrato de imágenes preexistentes dado en el

dominio de las dibujadas comitivas de la prensa, la fotografía y el cine. Algunos artistas: Rancillac, Monery, Adami, Arroyo. La pintura se nutre del cine e interroga el imaginario producido por la actualidad. En la Argentina, 1966 será una fecha clave: Antonio Berni expone en Galería Rubbers "La caverna de Ramona", a partir de su segundo personaje Ramona Montiel. En 1967 se incluye parte del mundo de Ramona en la muestra La Historieta y la Figuración Narrativa, en el MAM de París. En 1970 "El mundo de Ramona" integra la Expo Show Buenos Aires en el Museo de Arte Moderno de París. Por su parte, Aldo Pellegrini organiza en 1967 en el Instituto Di Tella una muestra de surrealismo bajo el lema "El principio general que rige la creación surrealista es la libertad absoluta, por lo que en el proceso de la obra de arte entra en juego la más libre de todas las facultades del hombre: la imaginación".<sup>6</sup> La muestra nucleó las propuestas más diversas; el grotesco junto y lo fantástico tuvieron su encuentro en la corporeidad de los seres soñados por los personajes de Berni.

Señalemos que Berni se ha adueñado siempre de la pluralidad de lo real, lejos de cristalizar el lenguaje plástico lo ha abierto a una infinitud matérica; así aparecen sus personajes míticos, Juanito y Ramona, según la tradición de lo popular. De este modo la pintura se torna historia, sin abandonar la figura la restablece. Berni desarrolla una historia de migraciones internas; estos seres migran a la gran ciudad en busca de trabajo, sueños, vida moderna, terminan en la periferia o accediendo con trabajos "de la mala vida" a algunos sueños. La cara contemporánea de Milonguita, de las gentes de Babilonia o Stéfano, de Discépolo, o la Ema de Spilimbergo, envueltos en la ilusión de un progreso que no llega. Ramona encarna el grotesco contemporáneo: puede ser una muchacha del interior que llega tras las luces de Buenos Aires, trabaja de sirvienta, de obrera, tiene un amante, hasta llega a ser prostituta, porque la vida la arrastra a eso, viste falsos oropeles, se casa, sueña. Como Juanito Laguna, representa un fenómeno social frecuente en la vida de los grandes conglomeraos urbanos. En cada obra hay un fragmento de la vida de estos personajes. La técnica del collage

---

<sup>6</sup> Pellegrini, Aldo, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Paidós, Bs. As., 1967.

acerca los materiales a los atributos de estos seres. En uno tiene que ver con la basura, en la otra con el simulacro de tafetas, brillos y maquillaje. Ramona parece moverse en un ambiente de tango y grotesco.

En los años '70 Berni sospechaba que el personaje que le quedaba por construir era la sociedad misma, con sus hipocresías, lo banal y lo cotidiano. Sus pinturas, volviendo a la superficie del cuadro, muestran en una cita al pop y a un lejano Otto Dix, los grandes contrastes, la opulencia, las fantochadas, seres kitsch, universo kitsch.

Su realismo lunfardo se construye con una paleta de armonías irritantes, simulación de materiales, sátira subjetivada. La figuración narrativa de Berni, su grotesco desenmascarador, se cruzará en los años '80 con los aportes e influencias de la nueva pintura, acentuando la irreverencia en la superficie pintada.

Si en los años '70 se da en el plano internacional el triunfo de situaciones conceptuales, el realismo queda restringido a los jóvenes, pero en nuestro país la sátira será el lugar de enfrentamiento de una historia desesperada. Carlos Alonso, con *Pobre mariposa y Carne fresca*, entre algunas de sus obras, saca el velo a la violenta corrupción, mostrando cuerpos, carnes, muecas. También Cedrón y Paz en sus obras gráficas aportarán giros satíricos y cuerpos grotescos para dar cuenta de esta década silenciada de nuestro arte.

Un artista que enlaza la fuerza de los '60 con el repliegue de los '80 es Pablo Suárez. Partícipe crítico de Experiencias 68 en el Di Tella, rechazando la invitación a exponer por imposibilidad moral frente a lo que ocurría en el país, nunca abandonó aquello que consideraba nacido de "utopías ideológicas". Su figuración se entroncó con la cita a la historia de nuestro arte. Pretendiendo una comunicación directa rechazó el expresionismo, puesto que el grotesco es realismo en su acepción primera.

Suárez dice en un reportaje más lejano: "El siglo XX encontró un lenguaje, lo desarmó y no volvió a armarlo. Pasó el tiempo. De toda esa disección quedaron lecturas importantes. Hoy ganamos en libertad, hacer lo que queremos. Podemos empezar a hablar. Y tenemos que determinar una ideología, si un artista es un artista se deben leer sus reflexiones, su irracionalidad, su vida. El arte es una actitud permanente. Hay



un momento agónico en el que hay un hueco, y utilizando todo el pasado se llena ese hueco".<sup>7</sup>

En relación con esto establecemos dos correlatos. Primero, en el plano internacional una muestra llamada Europa 79, la que daba crédito a relativizar la figuración. Presentada por el crítico italiano Achile Bonito Oliva, quien acuñó con el nombre de transvanguardia las pinturas de algunos italianos: Cucchi, Chia, Clemente. Las obras restituían el derecho a la fantasía, al mundo individual de los sentimientos; relacionada con un conjunto de operaciones de carácter conceptual denominadas mitologías cotidianas, la seducción de lo inmediato, la irreverencia, la citación, la pintura deja la representación por la simulación, la solemnidad por el desparpajo.

Este movimiento, por un "efecto de magia artística contaminante"<sup>8</sup>, prende en la Argentina como *La Nueva Imagen*.

El otro correlato directo es la muestra realizada por Pablo Suárez en 1982; el artista y su memoria, reconociendo su trabajo a partir de Molina Campos, Gramajo Gutiérrez y Berni. Sus pinturas de suburbios porteños, *Cartel romántico para la ciudad*, con mucho de comic underground, donde lo romántico está en otro lugar, la violencia ocupa la escena, una puñalada. Desde *Mataderos* marcará un ciclo de personajes que dan una panorámica de la vida argentina.

Cabalgata de alegrías y traiciones, puesta en escena de un nuevo circo criollo. El arte definitivamente puede ocuparse de lo trivial. Bromear, burlarse o divertirse, mostrar lo intrascendente desde un otorgamiento de lo grotesco, para asistir a un mundo sórdido, tan grotesco como su poética, que deja escapar los monstruos bifrontes. De *La Terraza* a *Aires de mi tierra* el artista muestra los límites insospechados de la estupidez. La animalidad y el temor, la simulación de materiales, la ironía son motores creativos en su lenguaje plástico.

---

<sup>7</sup> Crítica a Pablo Suárez en *El Economista*, 11-6-1982.

<sup>8</sup> Glusberg, Jorge, *La Nueva Imagen en Latinoamérica*, paradójico concepto de equivalencias entre el rescate que realiza la transvanguardia italiana y "la continuidad en nuestras raíces", en relación con el grupo lanzado en los años '80.

### 3. La ironía arrasa con las artes de los últimos años

¿Como se exterioriza la ironía, en tanto estética (puesto que parece ser la figura retórica de los tiempos actuales y de nuestra historia en particular), a través de la parodia, la imitación, el travestismo que une lo sagrado y lo profano, la sátira. La exagerada corporeidad, los materiales exigidos señalan una pérdida; la desrealización; sólo se puede encontrar un "real" apelando a la nostalgia o la burla. Las oposiciones se diluyen: original/copia, función/adorno, abstracción/figuración. En una particular dialéctica cada término contiene al otro estableciendo equivalencias intercambiables. La imagen funciona como dispositivo. Ponerse un disfraz conocido y plantear un extrañamiento: en ello ya señalamos someramente una tradición. Humor que establece una dialéctica entre la risa primera y el llanto desgarrado. Toma de distancia, efecto liberador de la comicidad.

Mientras la historia se diluye, la sátira, el grotesco la reintegran. También la apelación al kitsch, como estética de la permanencia, resignifica el gusto cotidiano, pone en el tapete la trascendencia de lo banal.

Finalmente se puede seguir que la comicidad en las artes plásticas argentinas, en sus diversos grados, de la inocencia al sarcasmo, de lo sensorial a lo conceptual, elabora una ambivalencia, siempre con basamento en lo social, que no excluye lo serio; lo purifica y completa. Recorre el funcionamiento del imaginario popular, se alimenta de los medios de comunicación. Se establece una nueva relación con esa realidad mediática. La risa impide la fijación de lo serio, el dogmatismo, el miedo, la discriminación. Se presenta como un motor de cambio, construyendo otra realidad simbólica.

Se enlazan arquetipos de la cultura urbana y la rural, un sustrato mítico-ritual, *Los Morochos* (Marcia Schwartz) conviven con los de *Matadero*, que vienen de Ramona, vecinos de los hombrecitos de Seguí, de aquel Buenos Aires en camiseta...