

**Keywords:** Performance - bodies - public - private - politics - language

**Resumo:** Esta conferência é parte da pesquisa “Corpo vivo, política e cruze de linguagens na Argentina desde os ‘80 até a atualidade” que dirige o Mg. Alfredo Rosenbaum, UMA, Artes Visuais. Se abordará a performance e a produção em cruze, tomando como eixo o corpus de obra do Grupo Fosa, grupo interdisciplinar que surge na década do ‘90 em Buenos Aires. Suas produções centram-se em performances simultâneas, duracionales, aventurando-se no videoarte, video instalações e performances instaladas. Na relação com o campo cultural e o contexto social e político, caracterizado pela superficialidade e banalidade da década menemista, o grupo afastava-se da festa adentrando-se em propostas que davam conta de uma versatilidade de conceitos, como o corpo atravessado pela doença, o gênero, o desejo, o onírico, o metafísico, o público e o privado, e o político entendido como corpo social.

**Palavras chave:** Performance – corpos - público – privado – política – linguagem

<sup>(\*)</sup> **Andrea Cárdenas.** Artista visual y performer. Investiga en los cruces de lenguajes artísticos. Licenciada en Artes Visuales (UNA). Docente en la Universidad de Palermo en la Facultad de Diseño y Comunicación. Cursando la Especialización en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA). Es docente e investigadora.

<sup>(\*\*)</sup> **Javier Sobrino.** Licenciado en Artes Visuales, docente e investigador (UNA). Docente de la Escuela Superior de Educación Artística Manuel Belgrano. Artista visual y performer. Investiga en el campo de los interlenguajes. Cursando la Especialización en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA).

## La parodia como homenaje “En la sombra de la cúpula”

Fecha de recepción: julio 2019

Fecha de aceptación: septiembre 2019

Versión final: noviembre 2019

Marta Casale <sup>(\*)</sup>

**Resumen:** Presentado como un homenaje a Arlt, el espectáculo de A.Pruzzo incluye como parte central una parodia a su obra *Trescientos millones* (1932). Puesto que dicha pieza también es paródica –del folletín y la novela sentimental, principalmente-, la comparación entre ambos textos se presenta como una promisorio oportunidad para indagar sobre las distintas formas que puede adquirir la parodia teatral, según se proponga la crítica o el homenaje. Permitirá, además, poner de manifiesto qué elementos del nuevo texto dramático remiten más directamente al pre-texto y cuáles constituyen un aporte decididamente novedoso. Dilucidar tales cuestiones es el objeto de este artículo.

**Palabras clave:** Parodia – crítica – homenaje - conflicto de clase - género

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 162]

### Un espectáculo complejo

Presentado por su autor como un homenaje a Roberto Arlt, *En la sombra de la cúpula*, de Agustín Pruzzo, es un espectáculo original y complejo; una mixtura de géneros y registros que aprovecha de una manera creativa el espacio no convencional en el que se realiza: la terraza y los tres pisos de la cúpula de los Estudios Caracol, en el edificio Bencich de Roque Sáenz Peña 615, en el microcentro de Buenos Aires, exactamente frente a la casa natal del autor de *El juguete rabioso*.

Este inusual espacio físico juega un importante rol en el espectáculo, que comienza en la entrada misma del edificio, cuando el espectador -que debe pasar por un proceso de identificación por parte del guardia a cargo de la seguridad- es recibido, también, por dos de los personajes de la obra, vestidos con trajes de época: el maestro de ceremonia y su ayudante. Ellos conducen, por grupos, a las poco más de treinta personas al ascensor que los llevará al 10º piso, donde nuevamente se reunirán. Este pasaje –por los molinetes que habilitan la entrada, pero también a través del edificio hacia la cúpula- puede considerarse el comienzo de un itinerario

que permite, a medida que se retrocede en el tiempo, adentrarse en un nuevo universo, uno ficcional: el de Roberto Arlt. En dicho paso, que tiene algo de ritual si se quiere, tiene una gran relevancia el hecho de que el Bencich sea un edificio histórico, construido para su renta en 1927, es decir, contemporáneo de Arlt, quien escribió su primera novela en 1926 y estrenó su primera obra dramática – *Trescientos millones*, cuya parodia forma parte del espectáculo- en 1932. El espacio real, entonces, -sobre todo en la primera parte, en la que el personaje de Arlt recibe a los espectadores en la terraza y les muestra la ciudad (su ciudad)- tiene mucho peso, sumado al registro naturalista/realista que adopta el actor que lo interpreta, al contacto con su obra que el espectáculo propone y las anécdotas de su vida que va hilvanando allí, frente mismo a las calles que –verdaderamente- el escritor recorrió día a día, calles que conoció bien y cuyo ajeteo cotidiano plasmó en las *Aguafuertes porteñas* (1928-1933).

Esta relevancia del espacio real y el carácter de pasaje *quasi* ritual a otra temporalidad son muy notorios en el primer contacto de los asistentes con el paisaje circun-

dante: una vez que los espectadores están reunidos en el 10° piso, el maestro de ceremonia corre una cortina que cubre una puerta vidriada y da paso a la vista, deslumbrante, de la terraza, con las primeras luces de la ciudad encendiéndose y un *Roberto Arlt* que les sale al encuentro. Justo antes, el maestro de ceremonia habrá hablado por primera vez de los fantasmas que, se dice, habitan ese edificio que ha estado cerrado por más de treinta años, fantasmas cuya persistencia se conjuga con la de esos otros que habitan el universo arltiano. Hay, un momento, breve, pero que se construye como un hiato, entre que se abre la cortina y se da paso a la terraza, donde definitivamente se entra en ese universo de principios de siglo, signado por la necesidad de sobrevivir y las diferencias de clase.

*Roberto Arlt* personaje despliega ante los ojos de los concurrentes una ciudad que no es exactamente la que están viendo, sino otra que oculta sus historias tras sus fachadas y sus techos. La galería Güemes con su teatro en el subsuelo, en el que cantaba Gardel, el edificio de La equitativa del Plata (1929), el Palacio Barolo (1923) y el del Banco de Boston (1924), todos ellos son parte de ese recorrido marcha atrás. El personaje se integra con un entorno abarcador en donde no puede existir cuarta pared sino una intimidad compartida, propicia para los secretos. Dice *Arlt*, hablando mano a mano con el público:

A mí me toco nacer entre los débiles. Y mi vida entera fue reivindicarlos. (...) Yo sé lo que es sufrir el mango. Trabajé en una carbonería, una vidriería, una gomería, una fábrica de ladrillos. Fui electricista, reparador de fonógrafos (...) todo por salvar el mango, por ayudar a la vieja, para terminar con la miseria cotidiana. Porque como escritor me reconocían con elogios, algún premio y palmadas en la espalda, pero plata poca y nada. (Pruzzo, texto dramático)

Estas palabras sirven, también, de introducción a la ficción que se presentará después, en el interior del edificio, y sus circunstancias, al igual que el personaje de *La Muerte* que lo acompaña fantasmagóricamente. Dice *Arlt*, presentando el fragmento del espectáculo referido a *Trescientos millones*: “La historia que van a ver hoy, versiona una historia mía, y mi historia a su vez versiona el sueño de Sofía”, poniendo de manifiesto, desde el inicio mismo, la meta teatralidad intrínseca con que jugará la obra.

A este tramo del espectáculo sigue el ofrecimiento de una copa de vino en una sala intermedia, con una hermosa vista, momento que obra, asimismo, como separador de dos instancias ficcionales distintas.

La parodia de *Trescientos millones* empieza después y se desarrolla en distintos ambientes de la cúpula. Los espectadores debe girar o desplazarse para ver lo que allí sucede, pero una vez que lo hacen, que toman su lugar, permanecen quietos como en una sala tradicional. Los espacios son reducidos por lo que actores y público se hallan muy cercanos, proponiéndose, de este modo, una recepción algo diferente.

Si bien esta parte del espectáculo es intertextual con dicha obra de *Arlt* y respeta su estructura, su trama y la mayoría de sus personajes, el nuevo texto dramático

está escrito íntegramente por Pruzzo, inspirándose no solo en ella sino en *El fabricante de fantasmas* y datos de la vida del escritor, lo que nos lleva a preguntarnos, más precisamente, por las características paródicas que atribuimos a esta versión, características que nos permiten considerarla como tal.

### ¿Qué significa parodiar?

El sentido del término *parodia* ha cambiado mucho a lo largo del tiempo. Ligado por siglos a un efecto puramente cómico –pero diferente de la sátira–, en la actualidad se la caracteriza, fundamentalmente, por su relación a un pre-texto originador (Skłodowska), es decir, por su carácter intertextual que evoca una pieza en concreto o toda la obra de un autor, ya sea valiéndose de la explotación de una veta cómica, burlona, o dejando de lado el humor. Dos cualidades, sin embargo, son inherentes a ella: su cualidad anti mimética y la distancia irónica, que puede ser construida a través de una variedad de recursos y producir efectos que van desde lo lúdico y humorístico a lo serio y respetuoso; o, como afirma Osvaldo Pellettieri: “desde la burla ridícula hasta el homenaje reverencial” (1992: 150). Idénticas palabras se encuentran en Bajtin.

En tanto que artefacto, la parodia no remite a las cosas sino a otro texto. Es lo que Genette denomina el segundo grado en literatura, aunque este en su abordaje de la parodia la reduce a un trabajo de degradación del texto parodiado, sentido que ha sido superado por los estudios recientes que la consideran más ampliamente. Según Gonzalo Navajas, la parodia es una forma de intertextualidad que requiere una lectura doble: “por un lado, una lectura horizontal, evocadora del modelo, y por el otro, una interpretación imaginativa que se aparta del original” (citado por Skłodowska, 1991: 10). El texto parodizante evoca el texto original pero creativamente; no es una repetición parásita, sino una nueva creación artística, en la que el espectador (o el lector) cómplice reconoce el pre-texto referenciado.

En teatro, Osvaldo Pellettieri distingue dos tipos de parodia: la crítica o cuestionadora y la parodia homenaje. La primera parodia determinados géneros o estilos teatrales mediante la exposición de sus mecanismos, y la inversión y transgresión de sus artificios. Se busca poner en tela de juicio determinados modelos o códigos y evidenciar las ideas que subyacen en ellos desde una mirada, la mayor parte de las veces, burlona o desacreditante. La segunda, en cambio, “aparece al servicio de la recuperación del pasado teatral desde una nueva perspectiva por medio de la ironía, la recreación y la proliferación de citas y falsas referencias” (2008: 227)

En estos dos sentidos, ambas obras –la de *Arlt* y la de Pruzzo– pueden considerarse paródicas, la primera como parodia crítica –del folletín y la novela rosa, según expondremos en el siguiente punto–, la segunda como parodia homenaje –a *Arlt* y, en especial, a su obra *Trescientos millones*.

### Trescientos millones y la parodia crítica

*Arlt* escribió esta, su primera obra teatral, inspirado en un caso real que le tocó cubrir para la crónica policial: el suicidio de una sirvienta española de veinte años,

que se arrojó bajo las ruedas de un tranvía que pasaba frente a la casa donde trabajaba, a las cinco de la mañana. El hecho de lo intempestivo de su decisión y el que, según declaraciones de la dueña de casa, no se hubiera acostado en toda la noche, permaneciendo despierta con la luz encendida hasta el momento de tirarse bajo el vehículo, dieron pie para que el incipiente dramaturgo pergeñara esta pieza de diecinueve personajes: dieciséis de humo, fantasmas, fantasías de la muchacha, y solo tres reales: la Sirvienta, la Patrona y su Hijo. Estos dos tipos de personajes están bien diferenciados en escena: unos pertenecen a la zona astral, los otros al mundo real cuyo centro es el cuartucho de *Sofía*, la sirvienta, estableciéndose desde el inicio tensiones entre la realidad inmediata y el mundo de lo imaginario con el que la muchacha atempera sus infortunios.

La mayor parte de la obra pone en escena —y es en este sentido que se puede hablar de meta teatralidad, de teatro dentro del teatro— los sueños de *Sofía*, ensoñaciones en las que ella recibe una herencia de trescientos millones. Con esta importante suma la muchacha pasará de sirvienta a heredera, emancipándose definitivamente de la situación de sojuzgamiento en la que se encuentra, ya que, como sirvienta, no solo debe ocuparse de atender la casa, sino que debe ingeniárselas para la difícil tarea de evitar los embates del Hijo de la Patrona, quien la acosa sexualmente.

Tras una primera parte en la que ella se sueña viajando, formando pareja con un galán y teniendo una hija, la fantasía reparadora va dejando paso a la pesadilla. En un ataque en el jardín, alguien le roba su hija y mata al marido, situación que hace que vuelva a aparecer *Rocambole*, el héroe de folletín que le había traído el dinero al comienzo, quien promete recuperársela. Pasan catorce años hasta que este cumple su promesa y encuentra a la niña, ahora ya señorita, trabajando en una carbonería a las órdenes de un mafioso al que llama tío, quien está a punto de venderla a un burdel. En una providencial aparición el héroe, acompañado por la madre, logra rescatarla. Los años pasan, la joven se enamora y la historia parece de nuevo encarrilarse hacia la felicidad, cuando nuevamente irrumpe la realidad en la forma del Hijo de la patrona solicitando a *Sofía*, quien, desesperada, se dispara un tiro en la sien.

En el texto dramático es fácilmente reconocible la parodia al folletín y la novela sentimental, cuyas temáticas y procedimientos se hallan muy acentuados en el texto parodizante; personajes estereotipados, reiteración de tópicos, exacerbado sentimentalismo. La parodia —en este caso, crítica— se extiende no solo a los textos referidos sino al modo acríptico en el que el público lo consume. Este cuestionamiento, por momentos, asume la forma de un discurso peyorativo, notable aún en las didascalias.

Sirvienta: Mujer de veinticuatro años. Expresión dura e insolente que de pronto se atempera en un aniñamiento voluptuoso de ensueño barato. Recuerda a Riña, el Ángel de los Alpes, o cualquier otra pelandusca destinada a enternecer el corazón de estopa de las lectoras de Carolina Invernizio o Pérez Escrich. (Pag 31. El subrayado es mío)

Un tenor parecido tiene la presentación de *Rocambole*, cuya recepción también se define en relación a la clase:

Rocambole: Y le he hecho ganar millares y millares de francos a mi patrón, el ilustre señor Pontón du Terrail.

Hombre Cúbico: ¡Cuarenta tomos!...

Rocambole: Que han leído todas las tenderas, modistillas y planchadoras del mundo... (Pag 24)

El intertexto con el folletín y la novela rosa es fácilmente reconocible en las escenas más sentimentales, en las cuales la parodia adquiere trazo más grueso:

Galán (porsu *cuenta*): Yo miraba a una mujer... miraba a otra y ninguna me gustaba... (*La sirvienta lo mira y meneala cabeza consternada ante el latoso*.) Y me decía: “¿Por qué ninguna doncella me ama? ¿Por qué ninguna jovencita corre a mi encuentro y me estrecha contra su pecho?... ¿Por qué las ciudades no se derrumban cuando paso y los gobernadores no me coronan de flores..., y el cordero no come pasto junto al león, ni el león juega con el cabrito, si mi corazón está repleto de amor?” (Pag 55)

Y cuando muere:

*Dando grandes zancadas aparece el Galán, el busto doblado, las manos tomándose el corazón.*

Galán: Me han muerto..., la gitana..., mi hija..., Dios. (*Se desploma en los brazos de la Sirvienta*.)

Sirvienta: Me vuelvo loca.

Galán: Es la venganza de la gitana. ¡Que busquen a mi hija! (*Cae por tierra*.) (Pag 71)

Y también en la relación madre-hija:

Hija: Mamita, tengo que decirte una cosa. Estoy enamorada.

Sirvienta: ¡Ah!... ¿Sí?...

Hija: ¿No te disgusta?

Sirvienta: No..., me encanta...

Hija (arrodillándose al lado): Te voy a contar, mami-ta... (*Súbita transición*.) ¡Es obligatorio que una hija se arrodille al lado de la madre para contarle que está enamorada...?

Sirvienta: No, algunas le hacen esa confesión a la madre mientras la madre recalienta unas milanasas. (Pag 100/1)

El tono general de *Trecientos millones* es el del comentario burlón, que en la obra no solo remite al registro paródico en el que se inscribe el texto, sino que evidencia la postura existencial de Arlt, cercana al nihilismo. No obstante este tono burlón, que se manifiesta a través de la ironía y el humor, la pieza conserva la impronta melodramática debido a su final trágico y a la situación de base igualmente dramática. Por otro lado, el conflicto de clase aparece con claridad, centrado específicamente en la figura del trabajador explotado, lo cual puede considerarse un signo del estado de la cuestión antes de la aparición del peronismo. Otro tanto, puede decirse del

tema del género, condensado en la vulnerabilidad de la mujer de clase baja o inmigrante, categorías que en el contexto pueden asimilarse. Dicho estado de desprotección se hace manifiesto en el discurso de clase, descalificador para con la trabajadora, que Arlt pone en boca de los fantasmas. Todos los personajes de humo adoptan esta postura:

Muerte: Es que debe de tener pulgas tu cama. Ustedes las fámulas son tan descuidadas... (Pag 34)

Y más adelante:

Griselda: Debería prohibírseles soñar a los pobres...  
Azucena: Verdad. Un pobre soñando imagina los disparates más truculentos.  
Galán: Es la falta de cultura.  
Capitán: De un tiempo a esta parte el último lavaplastos se cree con derecho a tener imaginación. (pag. 62)

Y cuando Sofía muere:

Hija: Libres..., por fin estamos libres de esta loca.  
Galán: De la Sirvienta Millonaria.  
Lacayo: Ha muerto para nuestra tranquilidad.  
Vieja 1: Respiro..., era inaguantable.  
*Griselda y Azucena, la Cenicienta, el Galancito y el Lacayo se dan la mano y comienzan a bailar en círculo en torno del montoncito humano, cantando al tiempo que en paso de danza levantan desafortunadamente las piernas.*  
Por fin se ha muerto la loca.  
Por fin se ha muerto la loca.

Otra característica importante de la obra en relación a la parodia es la metateatralidad, ya que –como dijimos más arriba– el antirrealismo y el distanciamiento son rasgos fundamentales del texto parodizante. El meta discurso aparece cada vez que los fantasmas comentan su representación, que, por eso mismo, puede ser entendida como teatro dentro del teatro.

Galán: Somos como los personajes de una obra de teatro  
Capitán: La autora es ella (la sirvienta) (pag 63)

Y comentando su rol, afirma el Galán:

Galán: El papel de galán es simultáneamente ridículo y dramático. (Pag 55)

Y sobre lo estereotipado del género:

Sirvienta: ¿Y por qué me pidió un beso antes?  
Galán: Por pedirlo... Un galán está obligado siempre a pedir besos, como un boxeador a dar trompadas. Es el “métier”. (Pag 57)

Mediante esta autorreflexividad de los personajes, Arlt no solo toma una actitud crítica o cuestionadora hacia los textos que parodiza, sino que propicia esta misma actitud en su público: mientras que *Sofía* cree en su

mundo ficticio, los espectadores son continuamente advertidos del carácter de ensoñación, de artificialidad de todo cuanto allí sucede. El traje de mucama que viste la sirvienta a lo largo de toda la obra es el ancla que permite en todo momento mantener la evidencia de su real condición.

#### **En la sombra de la cúpula. Pruzzo y la parodia-homenaje**

Como dijimos más arriba, la obra de Pruzzo no se limita a versionar *Trescientos millones*, sino que es mucho más compleja, superando la parodia, que involucra solo una parte del espectáculo. No obstante, a los fines de este artículo focalizaremos el análisis más profundo, precisamente, en ese tramo.

Aún sin tomar en cuenta que Pruzzo pone en boca del personaje de *Arlt*, al final de la escena en la terraza, que lo que sigue es una versión de *Trescientos millones*, cualquier espectador que haya visto esa obra en alguna de sus múltiples puestas (casi todos los años hay, por lo menos, una), o leído el texto dramático, reconocerá su filiación. Del original, Pruzzo conserva la fábula, la estructura de base y los principales personajes. La reducción a solo doce, incluido el del dramaturgo, que tiene una breve intervención al final, produce una condensación interesante en el devenir escénico, sobre todo, de la primera parte, con lo que la nueva pieza adquiere un dinamismo distinto. Los personajes reales –Sofía, la Patrona y su Hijo– son conservados sin modificaciones, pero se omiten algunos “de humo”, como el *Hombre Cúbico*, *La Reina Bizantina* o el *Lacayo* y las amigas, mientras que aparecen otros como la *Gitana*, que en Arlt pertenecía solo lateralmente al universo ficcional, a través de los parlamentos de otros personajes, o el mismo *Arlt*, cuya aparición al final duplica la meta teatralidad de la obra, es decir, la representación dentro de la representación.

Si bien hay obvias coincidencias entre la pieza parodiada y la parodiante, e incluso, Pruzzo cita parlamentos enteros del texto preexistente (aunque solo unos pocos), la escritura de la nueva versión es absolutamente original y, en cuanto a la trama, hay entre ambas piezas diferencias de distinto grado. Una de las menos relevantes, si se quiere, es que en Arlt los fantasmas tienen una identidad fija (*Rocamboles* es siempre *Rocamboles*, por ejemplo), mientras que en Pruzzo son universales y pueden cumplir cualquier rol. Además, en *En la sombra de la cúpula*, la *Sirvienta* no es española, sino polaca; “rusita”, a decir de su *Patrona*. Este cambio es muy significativo, ya que, por un lado, subraya la condición de vulnerabilidad de la muchacha y, por el otro, es un fuerte marcador de época, ya que es bien conocida la trata de mujeres de esa procedencia a principios del siglo pasado. Toda la primera escena entre Sofía y su Patrona, después del prólogo, en la que esta la compele a no cerrar la puerta con llave y aceptar las demandas sexuales de su hijo, so pena de ir a parar a la calle y caer en la prostitución –escena que no está en el pre-texto parodiado– tiene este sentido de recalcar la situación de sometimiento en que se halla la muchacha por su condición social. Dicha escena viene a resaltar el tenor melodramático que subyace en la obra, su conflicto fundamental, conflicto que está en Arlt, pero aquí aparece explicitado en todas sus implicancias.

En la misma dirección, confluye el final de la versión de Pruzzo en el que se ha omitido la escena de Sofía con su hija enamorada, escena que es de plenitud en Arlt, aunque en el plano de la fantasía. Aún con su fuerte tono paródico puede considerarse un punto culminante del pre-texto, el clímax de una irrealidad que quiebra abruptamente la irrupción del Hijo de la Patrona. Esta omisión de la versión parodiante hace que la acción sea interrumpida un poco antes, en el rescate de Cenicienta, la hija fantaseada de Sofía, momento en el que, todavía, se conserva toda la sordidez del intento de venta de la muchacha a un prostíbulo. También en Pruzzo esta escena es de fuerte tono paródico pero, al ser colocada justo antes de la llegada del Hijo, conserva toda la carga melodramática, sin el alivio que implica un prolongado paso liberador por el mundo feliz de la fantasía. Este es, también, un magnífico ejemplo de cómo el texto parodiante juega permanentemente con esta tensión entre géneros, entre el humor y el drama, provocando deliberados cambios en la recepción al poner en crisis el pacto con el espectador que cada obra establece desde un comienzo.

En cuanto a la parodia propiamente dicha, esta es notoria, en primer lugar, en los excesos, tanto sean los verbales como los que implica un registro de actuación anti naturalista, sumados a ciertos recursos de la puesta en escena que pueden leerse en el mismo sentido. Por ejemplo, inmediatamente después del primer encuentro de Sofía con la Muerte, *Rocambole* aparece en escena al surgir su cabeza de debajo de un enorme aparato de radio que levanta Sofía. Luego, ella, por pedido de él, lo ayuda a salir de la mesa donde está escondido para poder asomar solo la cabeza en la radio. La ostentación del artificio no solo refuerza el anti realismo de toda la escena, constituye, además un exceso (en lo que se muestra), una pincelada gruesa, graciosa, que subraya el tono de comedia.

El mismo sentido tiene, en el plano verbal, la sustitución, en la escena de la carbonería, de las cuatro bolsas de diez que debía apilar Cenicienta en Arlt por doscientas ochenta y cuatro de un total de quinientas en Pruzzo, una cantidad a todas luces excesiva. Por otro lado, esta escena en la carbonería, con el tío equivocándose en las cuentas y la ironía paródica que ya estaba en Arlt –aunque en forma mucho más amarga– es también un claro ejemplo de la tensión entre géneros que mencionábamos antes: humor llano irrumpiendo en el melodrama. El hecho de que *En la sombra de la cúpula* sea una parodia homenaje y no cuestionadora del texto original queda claro en su encuadramiento en un espectáculo más amplio que no solo recuerda al autor y rescata su obra, sino también lo honra al darle un papel central. A lo largo de las dos horas que dura el espectáculo no hay ni una palabra que lo desacredite; si hay burla y crítica esta tiene el mismo sentido que tiene en Arlt, replica sus cuestionamientos, retoma sus intertextualidades y las hace llevar con otras de distinto origen: el Tao, Calderón y, más generalmente, la obra y vida del propio Arlt, sobre todo, *El fabricante de fantasmas*. El naturalismo del personaje del escritor, el modo en que el texto parodizante lo instala ante el auditorio, en la primera gran escena en la terraza, como una persona real que ha

nacido realmente en el edificio cruzando la calle, que ha atravesado múltiples vicisitudes también reales (la pobreza, diferentes oficios, una relación violenta con su padre), y que, a pesar de todo ello (o, precisamente por eso) ha escrito obras que han perdurado, muestran el respeto que Pruzzo tiene por su antecesor. Si parodia uno de sus textos dramáticos es porque ha encontrado en él temas e ideas que pueden volver a interpelar a un auditorio con renovadas fuerzas, alumbrando nuevos campos de sentido. Es porque puede hacer hablar de nuevo al texto original con otras palabras y sacar de él lo que en él estaba implícito, tal cual lo hace cualquier lector o espectador frente a cualquier obra: interpretarla, completar el sentido con aquello que solo él, desde su individualidad, le puede aportar (la obra abierta de Eco cuya polisemia explora el lector). Solo que en este caso quien “lee” es, a su vez, un dramaturgo y los nuevos sentidos que descubre quedan cristalizados en una nueva obra, tan original como la primera.

### Conclusión

Analizar *En la sombra de la cúpula* conjuntamente con *Trescientos millones*, a la que refiere, a la luz del concepto de parodia, permite evidenciar el paso de una parodia crítica en Arlt –al folletín y la novela rosa, principalmente, pero, asimismo, a su recepción en la época– a una parodia homenaje en Pruzzo, que recupera sus cuestionamientos e intertextualidades, pero, también, las mixtura y potencia con otras, novedosas, que alumbran nuevos campos de sentido. Se trata de dos obras originales, que, aunque ligadas, no son subalternas. Ambas poseen los dos elementos esenciales de la parodia: su cualidad anti mimética y la distancia irónica, ambas construidas a través de estrategias, en parte, similares: interrupción de la acción mediante meta discursos, evidencia del artificio, exageración de ciertos rasgos en busca de un efecto cómico o ridículo. Sin embargo, ambas apuntan en distinto sentido: en Arlt hay un gesto burlón que se conecta no solo con la crítica sino con cierto nihilismo de base, con su mirada desesperanzada. En Pruzzo ese nihilismo crudo –y cruel– desaparece. El texto dramático es más lírico y busca la compasión, no la crítica. En la tensión entre los géneros –comedia y melodrama– encuentra la forma en que un sentimiento compasivo pueda abrirse paso a través de un humor de trazo grueso (el exceso analizado más arriba), pero de notoria candidez, fresco, espontáneo, genuino en sus recursos y que, sin embargo, no entra en contradicción con el fondo profundamente político y hasta filosófico de su planteo fundamental.

Ambas obras tienen como base el conflicto de clases y hacen foco en la situación de vulnerabilidad que supone la condición de trabajador, mucho más si se es mujer. Aunque necesariamente hay un anclaje histórico (difuso en ambos textos espectaculares, pero, aun así, reconocible) este es superado por la pertenencia a un contexto mucho más amplio y evidente: el del capitalismo. De ahí la vigencia del conflicto y la permanencia de ambas obras en cartel, más allá de los ostensibles logros estéticos.

**Referencias Bibliográficas**

- Amaya Dal Bó, G. (s/d) “La imaginación folletinesca en *Trescientos millones de Roberto Arlt*” consultada en [https://www.academia.edu/462357/La\\_imaginaci%C3%B3n\\_folletinesca\\_en\\_Trescientos\\_millones\\_de\\_Roberto\\_Arlt](https://www.academia.edu/462357/La_imaginaci%C3%B3n_folletinesca_en_Trescientos_millones_de_Roberto_Arlt)
- Arlt, R. (2011) *Trescientos millones*. Buenos Aires: Losada.
- Arlt, R. (2004) *El fabricante de fantasmas – Prueba de amor*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Berg, W. B. (2001) “Roberto Arlt ¿autor de un teatro de la crueldad?” en *Una modernidad argentina*. Morales Saravia, José y Bárbara Schuchard (ed) con la colaboración de Wolfgang Matzat. Madrid: Iberoamericana. pags. 139-156.
- Eco, U. o (1992 [1964]) *Obra abierta*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Hutcheon, L. (1985) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. EEUU, New York: Methuen.
- Jitrik, N. (1993) “Rehabilitación de la parodia” en Ferrero, Roberto (coord.) *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Juárez, L. S. (2008) Roberto Arlt en los años treinta [en línea]. *Trabajo final de grado*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.261/te.261.pdf> Roberto Arlt en los años treinta
- Morales Ortiz, G. M. (2010) “La vida no es sueño: los personajes desdichados y sus mundos ficticios en el teatro de Roberto Arlt” en *Arrabal* N° 7-8, pag 231-240.
- Pellettieri, O. (1990) “El teatro independiente en la Argentina (1930- 1965): intertexto norteamericano y europeo y realidad nacional” en de Toro Fernando (ed) *Semiótica y teatrolatinoamericano*. Buenos Aires: Galerna/ IITCTL, pag 227/240
- Pellettieri, O. (ed) (1992). *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA)
- Pellettieri, O. (ed) (2008) *Perspectivas teatrales*. Buenos Aires: Editorial Galerna/ Fundación Roberto Arlt.
- Piña, F. (2017) “Cómo era la trata en la Argentina de hace un siglo” *Revista Viva* 17/12/17
- Pruzzo, A. L. (s/d) *En la sombra de la cúpula*. Manuscrito no publicado.
- Sara, N. (2009) “Entre ensueños y fantasmas, la parodia. Una aproximación al teatro de Roberto Arlt” en *Boletim de Pesquisa NELIC, Edição Especial* v. 2 - Lindes/Fronteiras-
- Sklodowska, E. (1991) *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjaminis Publishing Company.
- Verzero, L. (2010) “Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda clásica” en *Revista Telóndefondo* N° 11, julio de 2010. [www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)

---

**Abstract:** Presented as a tribute to Arlt, the A. Pruzzo’s show includes as a central part a parody of his play *Three Hundred Million* (1932). Since this piece is also parodic -from the radio serial and the sentimental novel, mainly-, the comparison between both texts is presented as a promising opportunity to inquire about the different forms that the theatrical parody can acquire, according to whether the criticism or homage is sought. It will allow, also, to see which elements of the new dramatic text refer more directly to the pre-text and which constitute a decidedly novel contribution. To clarify such questions is the object of this article.

**Keywords:** Parody – criticism – homage- class struggle- genre

**Resumo:** Apresentado como uma homenagem a Arlt, o show do A. Pruzzo inclui como parte central uma paródia de sua obra *Trezentos milhões* (1932). Como essa peça também é paródica - sobretudo do folhetim e romance sentimental - a comparação entre os dois textos se apresenta como uma promissora oportunidade de indagar sobre as diferentes formas que a paródia teatral pode adquirir, segundo procura a crítica ou a homenagem, além de mostrar quais elementos do novo texto dramático se referem mais diretamente ao pré-texto e quais constituem uma contribuição decididamente nova. Esclarecer essas questões é o objeto deste artigo.

**Palavras chave:** Paródia – crítica – homenagem- luta de classes -gênero

(\*) **Marta Casale** Licenciada en Artes Combinadas (UBA). Profesora de Filosofía (UCA). Forma parte del Instituto de Historia del Arte argentino y latinoamericano (Facultad de Filosofía y Letras, UBA).