

El teatro paródico al intertexto político en Buenos Aires (1970-1972)

Oswaldo Pellettieri

El teatro paródico al intertexto político fue una forma muy peculiar de realismo reflexivo como modelo en variación, que incluyó textos dados a conocer entre 1970 y 1972. La característica más destacada de estos textos era que mantenían una estrecha relación con el campo intelectual y el contexto social de ese tiempo. Se fundamentó en la revaloración revisionista del peronismo histórico desde la “nueva” izquierda y en un cuestionamiento creciente al autoritarismo del gobierno militar de la denominada “Revolución Argentina.” Y, fundamentalmente, fue la expresión de un sentimiento, de la creencia de que la “liberación nacional” estaba cercana.

Pero bien pronto el teatro paródico al intertexto político estuvo lejos de ser un modelo en variación: se convirtió en un modelo cristalizado por las circunstancias históricas adversas. Su vigencia se estableció con el fracaso y caída del gobierno de Onganía en 1969, y terminó con el advenimiento del peronismo al poder y su progresiva derechización. Se pueden señalar, aisladamente, obras remanentes de la tendencia como *Pericones* de Mauricio Kartun, estrenada en 1987. Analizaremos tres tipos de textos a partir de su máxima inclusión en el realismo reflexivo (*El avión negro*, 1970), hasta su máxima distancia con relación a la tendencia y su máxima cercanía a los procedimientos teatralistas brechtianos (*Historia tendenciosa de la clase media argentina*, 1971).

La poética del teatro paródico al intertexto político puede desarrollarse de manera sistemática y flexible:

A) Un teatro paródico en el que se percibían fuertes caracteres realistas reflexivos y procedimientos brechtianos limitados: *El avión negro* (1970) del Grupo de Autores; *Chau papá* (1971) de Alberto Adellach.

B) Un teatro paródico en el que se equilibraban los procedimientos realistas reflexivos y brechtianos: *Ceremonia al pie del obelisco* (1971) de Walter Operto; *La gran histeria nacional* (1972) de Patricio Esteve.

C) Un teatro paródico en el que primaban los procedimientos brechtianos y teatralistas en general y actuaban limitadamente los procedimientos realistas reflexivos. Se pueden incluir dentro del modelo *Historia tendenciosa de la clase media argentina* (1971) de Ricardo Monti; *Juan Moreira Supershow* (1972) de Pedro Orgambide; *Che Argentina, sos o te hacés* (1972) de Hernán Aguilar y Ernesto Rondi y con algunas restricciones *Relevo 1923* (1972) de Jorge Goldenberg y *Lisandro* (1972) de David Viñas.

Caracterizaremos estos tres tipos de textos:

A) El modelo paródico predominantemente realista reflexivo presentaba una variante interesante en *Chau papá* de Adellach, en la que se afirmaba la parodia, la ironía y el desenmascaramiento a una familia oligárquica, pero fue en *El avión negro* donde se advirtió una textualidad en variación con relación a los modelos realistas preexistentes. *El avión negro* propone la novedad de un modelo con actancias que incluyen en el sujeto a un grupo o sector social, la masa peronista – Lucho, la Murga – y en el papel de oponente a factores de poder – los políticos liberales y peronistas, los sindicalistas, las clases media y alta –. El “fantasma” de Perón es ambivalente: es el objeto de deseo de Lucho y de la Murga popular, ya que para ellos significa la justicia social y la venganza, pero al mismo tiempo un oponente a estos hechos, por sus actitudes pendulares y su idea bonapartista del poder. Es evidente que los autores del texto manejaban la teoría “de los dos Perón,” que ya había visualizado la Revista *Contorno*: el líder de una masa popular que deseaba cambios en las relaciones de poder y el político burgués que quería que “algo cambiara para que todo siguiera igual.”

El destinador del accionar de la masa peronista en el texto es su ansia de justicia y de revancha; el destinatario es ella misma. Por lo tanto, el modelo actancial es absolutamente sociopolítico. Al mismo tiempo, el sujeto de la acción, Lucho, la Murga, le otorga continuidad dramática a los distintos cuadros del texto. Con su llegada, le da sentido a la acción y rompe la armonía desarrollando el conflicto. Su progresión se puede exponer en el siguiente modelo, que, con variantes, muestra la productividad dramática de la pieza:

1. Secuencias transicionales, que muestran el grupo social o factor de poder.
2. La llegada de la Murga, secuencia disyuntiva que liga la acción con la calle y con la manifestación.
3. Enfrentamiento de ambos sectores: “los de adentro” y “los de afuera,” que se concreta en un franco desempeño.

El diseño de la intriga cuestiona el modelo aristotélico de comienzo, medio y fin. Propone una intriga estructurada en cuadros. Esto remite a

Brecht y su concepción de fragmentación de la intriga teatral, procediéndose a una suerte de montaje que pretende destruir la totalidad orgánica. En realidad se recrea la técnica de Brecht, ya que la posible lectura individual de los cuadros se resemantiza con el paso de la Murga. Se propone un “conjunto integrado” de sentido, y esto se refuerza con la inclusión de una causalidad lógico-temporal y no especial – como la brechtiana. Esta causalidad es implícita y se incluye en el avance de la Murga y en los efectos que ésta produce.

Este sentido – la positividad de la masa peronista – se aprecia en las didascalias de la mirada final del texto. La marcha de la Murga culmina con un efecto mensajista muy poderoso, de corte teatralista pero de contenido referencial: “El ruido del bombo ahora sigue creciendo con el ritmo que se escuchó a través de toda la obra, crece e inunda la sala hasta hacerse ensordecedor, insoportable” (Cossa, 56). Para el texto, la clase obrera avanza de manera irrefrenable en la transparente metáfora del final abierto.

El principio constructivo del texto sigue siendo el encuentro personal, con transgresiones en el caso de los “encuentros” de Lucho con el fantasma vulnerados por el silencio de este último. El sistema de personajes es esquemático como el planteo general del texto. En la mayoría de los cuadros existe una división entre “buenos” y “malos,” que señala que “Hay una actitud política mejor que otra” (Tschudi, 85). Esto implica una lectura ideológica “en favor de los oprimidos y en contra del poder.” La construcción de “los malos,” que llenan la actancia oponente y su peculiaridad, es la caricaturización, la parodia denigrativa. Esto coloca al sistema de personajes fuera del contexto mimético de la primera subfase del realismo reflexivo. Los actores “negativos” son percibidos con distanciamiento, a través de lo que denominamos identificación irónica. Esto estaba destinado a la ruptura de la cuarta pared, a que el público tomara conciencia de lo negativo de ciertos proceder sociales a través de la risa irónica, del efecto cómico que apelaba al “pacto” de un público “cómplice,” al que se le reconocía competencia para invertir enunciados como los del empresario González en “El inversor”: “Me duele el país” (27); los de los “izquierdistas” del “Comité Central: Nosotros somos la vanguardia revolucionaria” (32). En suma, la traducción virtual del universo del “personaje mediocre” acosado por los personajes populares.

A1 mismo tiempo, la inversión y la transgresión paródicas se concretaban en la contradicción entre la situación dada por la manifestación de la Murga y los distintos referentes sociales que enuncian su discurso. Un ejemplo muy claro resulta el cuadro de “La familia.” Por el contrario, “los

buenos,” la otra parte del sistema de personajes, no sufren el proceso de caricaturización de sus adversarios, tampoco la parodia. Se los estructura por contraste a las lacras de “los malos,” a través de lo colectivo, descrito de manera romántica, como una fuerza avasallante. La Murga es, sobre todo, discurso. Se manifiesta a través de la palabra que no es parodiada.

Los procedimientos teatralistas de la intriga están destinados a probar una tesis realista. Algunos de ellos son los siguientes: bruscos cambios en la escena y la extraescena, presencia del equívoco verbal propio del vodevil, causalidad y accionar de los personajes inmanentes a las leves internas del texto; transgresión de roles (personajes que primero son definidos por su rol: “padre,” “sindicalista,” “compañero” y luego transgreden la conducta esperable de ese rol); exageración expresionista que incluye la búsqueda del efecto patético, inclusión de muñecos en la acción (“Las torturas”). Estos artificios teatralistas a los que se suma el de la intensificación de conductas sociales hasta la parodia están al servicio de la tesis realista, ya que aportan significado, amplifican los registros de las clases sociales “que detentan el poder” y al mismo tiempo explicitan su ideología.

El aspecto verbal intensifica las innovaciones de *El avión negro*: en el plano de la enunciación inmediata, pasa de la anterior entrega del mundo realista mimético a didascalias que proponen y exponen las convenciones teatralistas, especialmente el decorado como “no decorado” y la tipificación de situaciones y personajes, la gestualidad paródica o contradictoria. Esto es refrendado por la enunciación mediata que muestra igualmente un claro referente político: el peronismo, sus contradicciones y sus antagonistas. Este hecho resulta abarcador de la totalidad del texto lo mismo que la fallida función conativa del “diálogo” de Lucho con el General, en la que se advierte la ingenuidad enfrentada al cinismo.

El texto se concreta en una densa polifonía discursiva. La mayoría de los personajes se definen por sus peculiaridades lingüísticas que terminan siendo ideológicas. El Inversor (Porter), el “Tano,” el “Gallego,” el “Ruso,” “Los gorilas,” desarrollan idiolectos que los definen. El código social define e identifica grupos o sectores sociales, y los discursos citados funcionan como caricaturización y parodia. Aparecen el discurso sindical, el comunista, el nacionalista, el eclesiástico, el militar, el de la clase media.

B) El modelo paródico en el que se equilibran los procedimientos realistas reflexivos y brechtianos muestra sus textos paradigmáticos en *Ceremonia al pie del obelisco* y *La gran histeria nacional*. En estas piezas se seleccionan ciertos momentos del pasado con la pretensión de explicitar el presente. Podemos hablar de textos didácticos que mediante la parodia del

discurso liberal-conservador – su transgresión e inversión – intentaban más que explicar la actualidad, incitar a la acción al espectador.

En la pieza de Patricio Esteve, hay una parodización que apela no sólo a la lectura de la “historia oficial” sino también a la “estructura de sentimiento” del espectador a la “historia vivida.” En el texto de Walter Operto, la metáfora de la historia nacional actuada por locos implica un grado muy intenso de sátira social. En los dos casos, los textos asumen su carácter “tendencioso.” Esta característica proviene de la propuesta de Brecht (1972: 63-107), quien cuestionaba “Las falsas copias de la vida social, representadas en la escena” (63) y propiciaba la “cientificidad” del arte teatral: “Nuestra convivencia como hombres, es decir, nuestra vida humana, está determinada por las ciencias en una medida completamente nueva” (69). Para Brecht se trataba de crear el “teatro de la era científica, de intentar fusionar el arte y la ciencia a través de la metodología del materialismo dialéctico.” Concretó entonces lo que llamó “la actitud crítica” del teatro. Esta actitud se basaba en la “mirada distanciadora”:

los nuevos efectos del distanciamiento debieran quitar la marca de la mirada familiar en todos los procesos capaces de ser influidos socialmente, porque es una marca que los preserva de toda interpretación (81).

Los textos que nos ocupan se apropiaron, en parte, del concepto de investigación y distanciamiento propuesto por Brecht, pero lo hicieron de manera limitada. Por un lado, continuaron con la preceptiva inaugurada por *El avión negro*, que funcionaba bajo el principio constructivo del encuentro personal y de artificios como los personajes referenciales y personajes “embrague,” y por otro, los alternaban con procedimientos que privilegiaban el distanciamiento: el texto como mundo propio, el traslado al pasado, la narración como intento de explicación de la realidad, la estructura fragmentaria, en cuadros, el final abierto de apelación al público, el uso de citas. Se puede hablar de un cruce de convenciones, algunas antinómicas.

Operto y Esteve se propusieron “usar” la historia, el pasado, para sus propios fines, que eran hacer que el espectador percibiera las posibilidades de la transformación social. Sus procedimientos también eran referenciales, “marcaban” psicológicamente la acción, por momentos reproducían la realidad. Esta mezcla, por supuesto, “nacionalizaba” a Brecht (Pellettieri: 1994, 41), pero limitaba “la investigación,” la profundización semántica de la propuesta. Hay en *Ceremonia al pie del obelisco* y *La gran histeria nacional* una esquematización de los denominados “momentos clave” de nuestro pasado. Se los descontextualiza y entonces la tesis realista resulta transparente:

la clase media y la oligarquía argentina se unieron a los denominados intereses internacionales para hacer caer al país en la situación que vivía en los años setenta.

C) El modelo paródico en el que priman los procedimientos brechtianos:

El paradigma privilegiado de este modelo es *Historia tendenciosa de la clase media argentina*. Profundiza puntualmente la dinámica brechtiana, reivindica una “tendenciosidad” menos referencial que el modelo anterior sobre las bases de las “reglas obligatorias” del Brecht épico-didáctico dialéctico (Pellettieri: 1995, 39). A nivel de la intriga, *Historia tendenciosa* se presenta como una pieza didáctica. Su desenlace aparece como la demostración de una tesis sobre nuestro pasado, como ocurría en *Ceremonia al pie del obelisco* y en *La gran histeria nacional*. Desea relatar “la verdad” de los hechos. Es “tendenciosa” en el sentido de que Teatro – nombre del personaje que es el motor de la acción de la obra – debe ser quien capte la perversión de un estado anterior del pasado inmediato que “debe explicar,” una vez más, el presente crítico e injusto al destinatario de su acción, el público.

Esto aparece también a nivel de la acción, cuyo sujeto es el Teatro, que funciona como narrador y director de la pieza que se representa. Da continuidad al espectáculo. El sujeto no tiene oponentes, hasta que en el desenlace, los actores se rebelan, exigen un “teatro del planetario” (Brecht: 1970, 76), que reemplace al que practica el personaje Teatro en la pieza, que en términos brechtianos se puede calificar como de “la calesita.” Sintetizando, en éste, el receptor se incluye en la historia (la calesita), que no controla, se ilusiona con los animales y los juegos que va encontrando, en tanto que en el “teatro de planetario,” todo – los astros y las estrellas – es reconstruido de manera esquemática pero fiel. Así, el espectador no se identifica simpáticamente con el sujeto, sino que lo hace irónicamente, de acuerdo con el modelo brechtiano.

Volviendo a los procedimientos de la intriga, la demostración del pasado nacional explicando el presente implica una gran concentración y deformación paródica en todos los aspectos del texto, especialmente en este nivel. Esta característica incluye la simplificación de caracteres y el simbolismo de los personajes, verdaderas abstracciones con nombres significativos (en inglés “hawk” es ave de rapiña, halcón, gavilán y “hawker,” vendedor ambulante; “pig” significa cerdo; “boñiga” designa en castellano el excremento de ganado vacuno, etc.) de las fuerzas que operan en nuestro sistema político.

Historia tendenciosa parece afirmar que la historia argentina fue falsificada y que su discurso es un engaño ya que se presentó como “verdad,”

negando su carácter tendencioso. El desarrollo del texto – la antítesis – de la pieza, pretende probar la impostura de nuestra realidad de los setenta: glosa sobre lo que considera la entrega de nuestro patrimonio por parte de las clases dirigentes, con la complicidad de la clase media, al capitalismo inglés primero y luego al norteamericano. La mirada final o síntesis implica un llamado de atención al público contra la falsificación, “la mentira” de quienes quieren mantener la marginación de una gran parte del pueblo argentino.

A pesar de la intensificación de los procedimientos brechtianos, *Historia tendenciosa* tiene, como los otros textos de la tendencia, una concepción del teatro mesiánica y romántica, solamente explicable por el contexto social de la época. Reconstruye el pasado, rectificando su versión legitimada. Remite directamente al mundo histórico argentino, aunque transgredido e invertido; su legibilidad depende, más de lo que ocurre en otros textos, del grado de participación del receptor en nuestra cultura. Y es así porque ésta, en la simbolización maniquea del texto, se inmoviliza, se cristaliza, especialmente en la “aprehensión” y el “reconocimiento” de sus actores. No cabe duda de que sus personajes referenciales se relacionan intertextualmente con la concepción mecanicista de la historia propia de fines de siglo pasado y comienzos del actual.

Con relación al modelo Brecht, a nivel de la intriga y en el aspecto verbal – como propuesta de puesta en escena desde el texto – retoma en caracterización y funcionalidad los artificios del autor alemán, sólo que para servir a una semántica diversa. Es decir, el montaje, la cita, la estructura en cuadros, la causalidad indirecta, el narrador como estructurador de la escena que funciona fuera de la intriga, el “song,” el teatro en el teatro, la marcación a partir de las didascalias de una actuación predominantemente deíctica, de una gestualidad “artificial,” del vestuario como disfraz, la fragmentación de la intriga, el intento de ruptura de la ilusión del público, en suma la parodia como principio constructivo, estaba más al servicio de una concepción romántica y mesiánica que de las explicaciones y la semántica del materialismo dialéctico.

Siendo el texto paródico al intertexto político más cercano al modelo de Brecht, *Historia tendenciosa* se apropia de sus procedimientos paródicos, los “usa” para sus propios fines, los convencionaliza. Un ejemplo muy claro de lo que decimos son las “implosiones” del texto, “Los momentos de la obra en que se pasa del juego externo al recuerdo subjetivo y a la evolución de una problemática individual” (Kogan, 5). El encuentro personal, aunque transgredido, subjetiviza la “objetividad” del texto.

Además, hay una valoración ideológica que es común a todas las

posiciones discursivas del texto. No hay polémica entre ellas. La voz del autor uniforma el todo a través de una verbalización que es la del grupo social cuestionado en el texto y el destinatario del mensaje teatral: la clase media. En el juego de texto, contexto y metatexto de Ricardo Monti, se aprecia el interés del autor por interpretar a Brecht, por implicarse en una versión localista del teatro en el sentido de servir a su tiempo y su país. *Historia tendenciosa* mezcla el modelo Brecht con situaciones indiciales, subjetivas, propias del imaginario teatral nacional. Brecht afirmaba que el teatro debía responder a determinadas necesidades del momento histórico social; hubiera resultado enajenante que Monti tratara situaciones históricas argentinas de los setenta de acuerdo con el punto de vista con que Brecht trabajó las situaciones de su momento histórico.

La poética de Brecht funciona en estos textos paródicos al intertexto político como modelo que produce otros textos. La pieza de Monti, y menos las de Esteve y Operto, entre otras, forman parte de un limitado y poco productivo – por su proyección en el teatro argentino actual – sistema teatral brechtiano con un “parecido de familia” en los distintos niveles de texto. Continuaron y complementaron una tendencia histórico-semántica que descubrió Brecht, implicaron una instancia más dentro del sistema teatral.

En síntesis, denominamos así al teatro paródico al intertexto político porque este carácter se verifica en varios niveles:

a) Por la intencionalidad de sus productores, como lo expresó Monti (1973). En este metatexto el autor expuso muy claramente la ideología de la tendencia. Lo hizo a través de cinco ideas básicas:

1. Incluyendo su práctica teatral dentro de la escena burguesa.
2. Reconociendo a los espectadores como “culpables.”
3. Definiéndose como un autor antihumanista y proponiendo a la “platea burguesa” “inhumanizarse” a través de una “alienación intelectual” en contraposición a la “alienación social.” Para Monti, el espectador burgués debía asumir el rechazo y la repugnancia a él mismo como clase.
4. El espectador burgués, a partir de lo afirmado, “debía contradecirse y desgarrarse con crueldad,” y prepararse para la acción social “contra la opresión.”
5. Finalmente afirmaba que, como autor, quería introducir la lucha de clases en la estética teatral.

Estos autores quisieron modificar al espectador, volverlo políticamente activo, participante en un proceso de transformación de la realidad que potencia al teatro como práctica social (Cagri, 7-20).

b) Es político además por su circulación y recepción, ya que el espectador de los setenta tenía un reclamo ideológico que cuestionaba y quería debatir los males sociopolíticos de ese momento en el teatro. Deseaba el cambio político-social o fantaseaba con el y pensaba que el teatro podía concientizar, acelerar las transformaciones. Convertía, mediante este reclamo, a todo teatro en político, pero gozaba más con estos textos de intención política. Era el retorno limitado a la vieja utopía del Teatro Independiente: el teatro debía cambiar al país. El gobierno militar debía ser reemplazado por el gobierno popular. El “peronismo de la izquierda” se arraigaba ya en amplios sectores del estudiantado universitario y secundario y en las capas medias de la población. Esto es, la clientela del teatro en Buenos Aires quería, “a su manera,” participar del proceso de transformación de la realidad.

c) Era paródico porque era intertextual con un texto preexistente: al discurso político del liberalismo argentino del pasado y de ese momento histórico. Quiso rectificarlo y a partir de esa rectificación, fundar una versión “verdadera” de nuestra existencia sociopolítica. La parodia de textos como *El avión negro* o *Historia tendenciosa* los hace ubicarse “cerca de” los personajes de la política liberal y de la versión oficial de sus acciones. Planteaban una visión irónica, de oposición, mezcla de alegoría y realismo épico con la funcionalidad del realismo reflexivo. Es decir, un desarrollo teatralista que probaba una tesis realista, en el que el presente y el pasado de la política liberal mostraban su “hacer contra el país,” que “explicaba” el presente crítico. El teatro paródico al intertexto político era una corriente romántica y mesiánica e intentaba “rectificar” la historia oficial. En realidad, procuraba convertir al dramaturgo en un “historiador,” en un “irradiador” de verdades más o menos calladas. Era contenidista, se atenia más al mensaje que a la estructuración de un discurso dramático.

Entonces, se puede decir que se planteaba la parodia como una sátira con propósitos didácticos o moralizantes. Se oponía a los valores criticados y proponía un sistema “coherente” de contravalores. Era una tendencia reformista, moderna, por eso tomaba partido por “lo nuevo”: ya se vio que la parodia no alcanzaba a todos los personajes; el pueblo peronista y los militantes de izquierda no eran parodiados. Planteaba el compromiso político.

Los textos que analizamos deseaban cambiar la lectura del discurso político del liberalismo argentino. El paralelismo con éste producía un efecto risible y se convertía en una suerte de espejo deformante. Pero era una modificación que pretendía clausurar la lectura del texto parodiado. Cuestionaba las definiciones tradicionales sobre el teatro. Este cambio de función se ligaba a lo que podemos denominar función social del sistema teatral y, por supuesto, a los procedimientos de la intriga del texto, concretando

en piezas como *Historia tendenciosa* la parodia como su principio constructivo a partir de una serie de artificios: la inversión, la exposición, la especularidad, la repetición, la transgresión, la connotación, la acentuación, del texto parodiado.

Universidad de Buenos Aires - GETEA - CONICET

Notas

1. No era el único que sostenía esta posición. Rozenmacher también afirmaba la «necesidad» de un teatro político y de una actitud brechtiana-fanoniana con relación al teatro: «todas las técnicas son aprovechables después de ser colonizadas, destruidas, transformadas de acuerdo a las necesidades propias de la realidad americana, cuya clave es la mezcla, el híbrido, el mestizaje» (1972, 83).

Obras Citadas

- Brecht, B. *Escritos sobre teatro*. 3 vols. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- _____. *Pequeño organon para el teatro*. Buenos Aires: Alfa, 1972.
- Castri, M. *Por un teatro político Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid: Akal, 1978.
- Cossa, R. y C. Somigliana, R. Talesnik y G. Rozenmacher. *El avión negro*. Buenos Aires: Talía, 1967.
- Kogan, J. y R. Monti. “Nacimiento y vida,” R. Monti, *Historia tendenciosa de la close media argentina*.: Buenos Aires: Talía, 1972.
- Monti, R. «A una platea de culpables,» Néstor Tirri, *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: La Bastilla, 1973.
- Pellettieri, O. “Brecht y el teatro porteño (1950-1990),” O. Pellettieri (ed.). *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Cuaderno del GETEA*, no. 5. Buenos Aires: Galerna, 1974: 37-54.
- _____. “El teatro de Ricardo Monti (1984-1994): la resistencia a la modernidad marginal,» Ricardo Monti, *Teatro*. Buenos Aires: Corregidor, 1995: 9-60.
- Tschudi, L. *Teatro argentino actual*. Buenos Aires: García Cambeiro, 1974.