

Humor, teatro y política

LORENZO, Alicia Noemi/ Universidad Nacional de la Patagonia SJB/ alicia.lorenzo.portela@gmail.com

VIVANCO, María Victoria/ Universidad Nacional de la Patagonia SJB/ victoria.vivanco@gmail.com

Eje: Puesta en valor del humor - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: humor – teatro- comedia antigua- Enrique Pinti

> Resumen

“El humor, en contra de la suposición ingenua y muy difundida no es cosa de risa –dice C. F. de la Vega- y agrega: el humorista tiene la virtud de ver las cosas por el anverso y por el reverso, una visión que le otorga muchos secretos” (De la Vega, 1992: 111). Exige, además, un receptor activo y capaz de decodificar los presupuestos, las ironías, las exageraciones y todo tipo de dato de la realidad a la que se alude indirectamente. En nuestro caso, nos vamos a detener en el humor, la política y sus representaciones teatrales que comienzan en la Grecia del siglo V. a. C. (con Cratinos, Crates –apenas unos nombres- y Aristófanes, el gran comediógrafo). Pero, no se puede comprender la comedia antigua sin pensar en su contexto: la polis ateniense porque es en ese escenario donde convergen sus acontecimientos, sus personajes, sus problemas y sus costumbres, todos ellos atravesados por la distorsión inherente al teatro cómico. Aristófanes expone en escena las falencias del régimen democrático y ataca con crudeza a sus representantes; en sus piezas (*Acarnienses*, *Caballeros*, *Paz*, *Avispas*, *Lisístrata*, *Asambleístas*, *Pluto*) critica la demagogia, la venalidad de la justicia, la corrupción de los funcionarios, la complacencia del demos, las desigualdades sociales, etc. empleando un variado repertorio de procedimientos humorísticos. Ese humor político, descarnado y frontal que se mantiene a lo largo de la historia –aunque no con el mismo vigor- se resignifica en el escenario teatral argentino contemporáneo. Recuperando los recursos propios de la comedia antigua (parodia, absurdo, juegos de palabras, apelación a lo inesperado y a la fantasía, exageración, contraste, lo escrológico y lo escatológico) el teatro de revistas de la Argentina ofreció un espectáculo donde, entre el despliegue de las bailarinas, irrumpían los sketches y los monólogos políticos. Con el tiempo, la revista modificó su estructura y derivó hacia un music-hall de gran impacto acústico-visual, despegándose del humor político. Heredero de los monologuistas de ese teatro –como él mismo se considera- rescatamos la figura de Enrique Pinti, quien se convierte en el auténtico representante de esa comedia antigua que devela, con risa ácida, los mecanismos del poder y la hipocresía social. Máximo exponente del Café Concert, arma sus monólogos basándose en la realidad histórica y política, no sólo nacional sino internacional. En espectáculos como *Salsa Criolla*, *Pan y circo*, *Pericón.com.ar*,

Candombe Nacional, Pingo Argentino, recupera los dispositivos propios de la comedia arcaica con la finalidad, no sólo de hacer reír sino de hacer pensar.

> **Presentación**

“Si puede, ría; si quiere, llore y si prefiere, reflexione”.

(Enrique Pinti, 1996: 2)

¿Qué es el humor? ¿Por qué nos reímos? ¿De qué nos reímos? De los temas prohibidos, de nosotros mismos, de los políticos, de las convenciones sociales, sexuales, etc. F. de la Vega dice: “En contra de la suposición ingenua y muy difundida, el humor no es cosa de risa ... el humorista tiene la virtud de ver las cosas por el anverso y por el reverso, una visión que le otorga muchos secretos” (Se la Vega, 1992: 111). Exige, además, un receptor activo y capaz de decodificar los presupuestos, las ironías, las exageraciones y todo tipo de dato de la realidad a la que se alude indirectamente.

El humor político tiene una larga trayectoria que comienza con la comedia griega antigua: de las cuarenta y cuatro escritas por Aristófanes (445- 385 a. C.) nos han llegado completas únicamente once. La realidad de su tiempo (el sistema democrático ateniense, la guerra del Peloponeso, la decadencia social, política y económica) es presentada al público a través del montaje de un aparato cómico que interpela a una audiencia culta y reflexiva

> **El relato de los sucesos**

No se puede comprender la comedia antigua sin pensar en su contexto: la polis ateniense del siglo V,¹ pues en la escena teatral convergen sus acontecimientos, sus personajes, sus problemas, sus costumbres, aunque trastocados por la distorsión inherente al texto cómico. En los textos aristofánicos, la combinación de elementos ideológicos produce, dentro del espacio de las emociones colectivas, determinados efectos ante un espectador que se compromete, ejercita la crítica y reflexiona sobre cuestiones esenciales para la vida de la ciudad.

La estrecha vinculación entre democracia y teatro se establece a partir de un elemento común: el *agón*, el debate, el enfrentamiento verbal, tanto en el teatro como en las asambleas de la ciudad. El comediógrafo perfora esa realidad y ofrece un panorama diverso de su tiempo; nada queda marginado dentro de la escena teatral: mujeres y hombres, amos y esclavos, políticos y guerreros, funcionarios, comerciantes, todos caen bajo su mirada crítica y descarnada.

¹ M. I. Barranco habla de “una pólis cimentada en la ficción teatral”, concepto que se extiende tanto a la tragedia como a la comedia en *Sociedad, ficción y poder*, M.I. Barranco y otros. (2000). Santa Fe, UNL, p. 25.

Es difícil encontrar, a lo largo de los tiempos, una invectiva tan implacable sobre el panorama político de una sociedad. La *isegoría*, el derecho a pronunciarse en el ámbito de la asamblea o de los tribunales se traslada al teatro; recordamos, asimismo, el concepto de *parresía*, mediante el cual, según Foucault “el hablante usa su libertad y elige la franqueza en la persuasión, la verdad en vez de la falsedad o el silencio, el riesgo de muerte en vez de la vida y la seguridad, la crítica en vez de la adulación y el deber moral en vez del autointerés y la apatía” (Foucault, 2004:46). En su amplio estudio sobre Aristófanes, Mastromarco² se refiere a la libre embestida contra personajes de ese contemporáneos comprendidos dentro de los estamentos institucionales: miembros de la justicia, militares, demagogos, en fin, políticos en general.

¿De qué técnicas se vale el comediógrafo para lograr los efectos que desea? En primer lugar y como fundamental, debemos mencionar la parodia, cuyo campo de referencia se expande desde lo específicamente literario –lirica, épica, teatral- hasta lo religioso, lo jurídico, lo filosófico, lo musical. La distorsión de lo solemne, el efecto ridículo del discurso, la ruptura de la armonía entre el texto parodiado y el parodiante la convierte en el recurso humorístico predominante que se completa con la ironía, con los juegos de palabras, la exageración, el contraste, la escatología/escrología, todos ellos dispositivos eficaces que, dentro de la historia de la literatura, se han conservado en el ejercicio del humor político.

En las piezas aristofánicas de la primera época (*Acarnienses*, *Caballeros*, *Paz*, *Avispas*) es más evidente la presencia del asunto y de la crítica política puntual que, a través del tiempo, a pesar de estar presentes, disminuyen su intensidad conjuntamente con la diversificación de los temas. En *Caballeros*, por ejemplo, se expone la figura del demagogo de turno y se propone reemplazarlo por alguien perteneciente a los estratos sociales más bajos, un simple morcillero. En *Avispas*, se critica a la justicia en la imagen de un amigo del político en el poder, obsesionado por la manía de juzgar. Un viaje ascendente para buscar la paz, distante de la tierra, da título a otra pieza cómica. En *Asambleístas*, las mujeres de Atenas toman el poder y aplican un comunismo integral. En *Pluto* (última pieza registrada) la Riqueza representada en un anciano ciego, recuperará la vista y será capaz de restaurar la justicia y la equidad en la sociedad. Mencionamos, simplemente, algunas obras para dar idea del compromiso asumido por Aristófanes en el campo teatral de la Atenas clásica.

La enorme cantidad de recursos desplegados en la comedia antigua no se limita al plano discursivo, sino que se extiende a la construcción de los personajes, al vestuario, a la escenografía, a la danza, a la música, a la declamación. Si bien la escenografía de la época era rudimentaria, el ingenio del autor se permite transferir a la representación la fantasía a través de viajes ascendentes y descendentes (al mundo ideal de

² G. Mastromarco se refiere al *onomasti komodein* como “testimonianza di un serio impegno poetico-politico ovvero espressione di una letteratura di tipo carnevalesco”, en *Introduzione a Aristofane*. (1994). Bari, Editori Laterza, p. 27.

los pájaros, al Hades, al Olimpo) a los conjuntos corales (caracterizados como nubes vaporosas, ranas y aves cantoras, viejos de la Hélade como avispas de largo aguijón, etc.)

En nuestro país, el humor político tiene una larga y rica trayectoria: las crisis permanentes, la corrupción, los personajes públicos son siempre blanco de una crítica ácida y mordaz. Según J. Guinzburg, “los argentinos tienen un gran sentido del humor: son llorones, hacen chistes negros y, también son autocríticos, aunque más que de cosas personales se ríen del país, de la argentinidad” y, completando este concepto Santiago Varela agrega: “El humor político es, por definición, opositor, así es desde Aristófanes hasta Pepe Arias pasando por Quevedo” (Diario Clarín, 2004: 34). En este sentido, creemos que la conexión entre la comedia antigua y el humor serio y comprometido de algunos artistas de nuestro tiempo es evidente.

Esta rica tradición de humor político, concientizador, reflexivo, crítico, confrontativo desnuda mecanismos del poder y vuelve más accesible la realidad proyectada a través de la impronta singular del teatro de revistas del período del 50 al 70. Allí, los capocómicos como Dringue Farías, Adolfo Stray, Alfredo Barbieri, Don Pelele, José Marrone, entre otros, ocupaban un espacio con sus monólogos que, entre las plumas y el strass aludían a las circunstancias de la época apelando a un humor mordaz.

Como sabemos, la política argentina ha recorrido un largo camino atravesado por la democracia y el autoritarismo, por gobiernos personalistas o coaliciones de conformación diversa cuyo impacto en el campo cultural y social se encuentra representado en las caricaturas, chistes, historietas, en notas humorísticas y espectáculos teatrales que han recogido los datos de la realidad y los han subvertido a través de la lente deformante de la comicidad. La revista porteña, a la que aludíamos, donde se podía presenciar esa crítica, el humor subido de tono, el desparpajo tuvo que ver con otra época, con otra Buenos Aires y, con el tiempo, modificará su estructura clásica y se aproximará más al music-hall de gran impacto acústico-visual, al mismo tiempo que se aparta del humor político.

Heredero de los monologuistas del teatro de revistas, como él mismo se considera, Enrique Pinti (1939) se convierte en un representante de la comedia clásica que supo develar con risa ácida los entramados de la corrupción del estado y de la hipocresía y la mediocridad social. Desde 1973, con sus unipersonales y sus espectáculos de café-concert se instala en el escenario teatral argentino (*Salsa Criolla*, 1984, 1994, 2015; *Pan y circo*, *Vote Pinti*, 1989; *Pinti y Aparte*, 1992; *Pinti canta las 40 y el Maipo cumple 90*, 1998; *Pericón.com.ar*, 2000; *Candombe nacional*, 2002; *Pingo argentino*, 2007; *Pinti recargado*, 2014; *Otra vez sopa*, 2013; *Al fondo a la derecha*, 2019).

Los monólogos de Pinti se sustentan en la historia y la política, no solo argentina sino internacional. En alguno de sus espectáculos, más precisamente en *Salsa Criolla* realiza un verdadero desfile histórico al que él titula cabalgata: comienza con la reina Isabel la Católica y atraviesa algunos estereotipos nacionales (el indio, el gaucho, el guapo, al argentino ventajero...)

Cuando nos referimos a la comedia ática, señalamos que apuntaba a los entretelones del poder político, al que destrozaba con ensañamiento desnudando sus vicios e, incluso, develando cuestiones personales de los actores involucrados. Este recurso, que era viable en una democracia donde la censura fracasaba cada vez que se la quería poner en práctica, se modifica en el caso del humorista argentino quien expande la mirada crítica a todo un sistema que puede partir desde la colonización del Nuevo Mundo hasta los manejos fraudulentos de los bienes públicos en la Argentina del siglo XXI.

El monólogo – una especie de parábasis actualizada- es el núcleo del espectáculo, matizado con canciones y danza. Cabe destacar que la parábasis de la comedia griega arcaica estaba compuesta por siete partes distintas- diferenciadas por su métrica y versificación; una de estas se denominaba *pnigos* (ahogo), en la cual se pronunciaba un largo parlamento de manera veloz y en una sola respiración; precisamente, dentro del estilo declamatorio del cómico es usual que se pronuncien parlamentos de manera vertiginosa haciendo gala de un discurso por momentos inentendible, dada la velocidad con la que Pinti los pronuncia. Además, este discurso sin pausa, que no da respiro, puede volverse intencionalmente inaudible, exigiendo del espectador una atención sobresaliente que, muchas veces, lo supera. Es en ese monólogo donde se recuperan los dispositivos humorísticos de la comedia clásica.

Nos referimos, por ejemplo, a la parodia, recurso fundamental que exigía, en tiempos de la polis ateniense, la participación de un público conocedor, atento y memorioso. En el caso de Pinti, también se apela a ella, aunque no tan sutilmente como en Aristófanes; precisamente, lo observamos en los discursos y el lenguaje de ciertos prototipos nacionales, la incorporación de frases hechas, de mensajes publicitarios, de todo un campo semántico extraído de la política, de la cultura popular y de los hábitos consumistas propios de las clases medias y medias altas argentinas, de ciertos textos literarios clásicos (por ejemplo, Hamlet, sosteniendo una cabeza vacuna y pronunciando las famosas palabras de Shakespeare).

Como sabemos, la caricatura se usa como un instrumento crítico frente a la decadencia moral de una persona. En algunas piezas cómicas de Aristófanes, se manifiesta agresivamente particularizando los defectos físicos o éticos del personaje en cuestión (por ejemplo, Sócrates en *Nubes*, Filocleón en *Avispas*, el demagogo Cleón, el mismo Eurípides). En los monólogos de Pinti, la caricatura se observa en la personificación de figuras del acervo nacional: el indio, el gaucho, el guapo, el hippie, el argentino medio superficial y colonizado. En algunos casos, se convierten en verdaderos esperpentos cuyo ropaje acentúa la figura ridícula (en *Salsa Criolla*, el gaucho viste bombachas con volados y una capota de seda y el protagonista se caricaturiza desde el propio atuendo informal y desaliñado en contraste con el que lucen las bailarinas; en *Candombe Nacional*, Argentina es una mujer agobiada cuya máscara muestra cirugías que en lugar de embellecerla, la han afeado). De esta manera, se cumple con la función de la caricatura en el sentido denigratorio, limitativo y deformante en el ámbito convivial del teatro.

La escatología y la escrología son un sello indiscutible de la comedia arcaica: ingeniosa, juguetona, a veces directa y otras sutil, ambas están siempre presentes. Recordemos, por ejemplo, la conocida *Lisístrata*, plagada de situaciones que nos remiten a ese tipo de lenguaje. Al respecto, Pinti dice: “Aristófanes, Plauto o Rabelais demuestran que el lenguaje escatológico es tan necesario como el que legitima el saber escolástico. Forma parte de la realidad y es un instrumento popular para forzar la hipocresía y los intereses de la cultura dominante”. El actor argentino hace gala de una elocuencia cómica desenfadada, sutil y precisa saturada de insultos que a fuerza de ser reiterados producen un efecto en la audiencia (recordemos, por ejemplo, que en *Candombe Nacional*, se alude a una radio con el nombre de Radio Me. Ka. Go) En *Salsa Criolla*, durante el monólogo inicial un Pinti desaliñado, grotesco-que representa “ la argentinidad”-alude explícitamente a la utilidad de las “malas palabras” para despertar el pensamiento crítico en los jóvenes, desenmascarar la hipocresía social y, simultáneamente, romper, a través de su vociferación, con los entramados de un sistema político tan torcido que ya ni siquiera nos permite ver lo que está mal, distinguir así lo que es correcto de lo incorrecto: “burros, ignorantes como pocos, deberían saber la historia argentina. La historia argentina dice que Domingo Faustino Sarmiento, maestro inmortal, tenía una boca de letrina, esa boca de letrina, les guste o no fundó la educación argentina (...) imbéciles, pelotudos, reaccionen, antes de que llegue el 2000, pelotudos, las malas no son un mal ejemplo para la juventud (...) un mal ejemplo para la juventud sigue siendo que un pendejo de ocho años vea que su abuelo o su abuela que laburaron honradamente toda su vida terminen siendo mendigos de mierda por cien dólares por mes o menos mientras los que roban y estafan tienen los bolsillos llenos, eso es mal ejemplo para la juventud y no mandar a la concha de su madre al que lo ha hecho...” El monólogo se estructura en base a la reiteración enfática de un lenguaje obsceno que puede tener una finalidad en sí mismo, puede servir para acentuar los rasgos bufonescos de los personajes o cumplir una función orgánica dentro de la pieza.

Más allá de las alegorías y deificaciones propias de la comedia antigua, existe un recurso en el que nos queremos detener: es la materialización objetiva de conceptos o ideas abstractas: la paz puede aparecer envasada en odres de diferente calidad de los cuales se pueden tomar unas gotas, en las vasijas se pueden acumular males y en los morteros pleitos. Los monólogos del actor argentino recuperan la cosificación y así vemos “la mala leche” española envasada en una botella que será traída al nuevo continente, el pingo argentino (de cartón) como representante de la tradición nacional, la urna atravesada por una bandera como la Democracia.

Frente a una realidad agobiante, Aristófanes propone la construcción de mundos utópicos que permitirían alejarse de los problemas cotidianos para gozar de una vida de bienestar. Así lo vemos en *Aves*, en *Paz*, en *Lisístrata* o *Asambleístas*. Por su parte, Pinti hacia el final de *Candombe Nacional*, nos presenta “Monólogo del sueño verde...Esperanza?” donde se abre la posibilidad de pensar en un país diferente,

donde los jubilados sean respetados y reconocidos, donde las personas puedan vivir en tranquilidad y armonía. En este sentido, la catarsis, en sentido pleno, se completa en el ánimo del espectador que sale del teatro, no solo con el peso de la crítica, sino también con la ilusión de que una Argentina mejor es posible. En cuanto a las temáticas abordadas por ambos, es necesario establecer una distinción: Aristófanes concentra su mirada crítica en los acontecimientos contemporáneos de la Atenas del siglo V, como ya lo hemos manifestado. Pinti, en cambio, adopta una postura revisionista sobre la historia nacional y, de esta manera, se permite, una reconstrucción del pasado que lo lleva a los orígenes y a una mostración de los arquetipos tradicionales que en escena son deconstruidos a través de la degradación y de la exposición permanente de distintos personajes de la historia occidental.

> **A modo de cierre**

Los espectadores de la Atenas del siglo V asistían a las representaciones teatrales dentro del marco de las fiestas religiosas que dotaban al espectáculo de un carácter ritual. Conocía los mitos, los poemas épicos, líricos, el repertorio trágico y era protagonista o testigo de los acontecimientos. Como dice Silvia Calosso: El auditorio a poco de iniciada la obra, procesaba la fantasía como una transmutación, en la escena, de una realidad compartida, intensamente criticable, difícil, sobre la cual el autor seguramente pensaba que debía producirse una modificación... o, por lo menos, gustaba de ponerla en evidencia para que el auditorio tomara conciencia de los defectos de la ciudad, de sus gobernantes y de sus propios ciudadanos (Calosso, 2005.10).

Desde una perspectiva comparatista, observamos que nuestro autor cómico establece un pacto de complicidad con un público que procesa la fábula en escena como metamorfosis de una realidad compartida, de la que él es consciente que debe modificarse y de la que se siente en la obligación de evidenciar para que el espectador tome conciencia de las fallas y vicios de los sistemas de gobierno como así también de los defectos y comportamientos nocivos del mismo público que lo aplaude durante el espectáculo.

Más allá de los recursos humorísticos aludidos, se observa la calidad poética de Aristófanes demostrada en los coros de *Nubes*, *Ranas*, *Tesmoforiantes*, etc. La abigarrada intertextualidad de su producción nos da cuenta de una personalidad versátil que podía manejar los distintos discursos de su tiempo y reproducirlos con un estilo propio. De la misma manera, Enrique Pinti hace gala de su capacidad creativa, de una fantasía particular revalorizando el rol político y social de los artistas. En este sentido, hoy más que nunca, adquieren una profunda significación los versos de su famosa canción: “Pasan las crisis, pasan las guerras/ Pasa la prensa sensacionalista/ las prohibiciones, las listas negras/ quedan los artistas/ Pasa la belleza y la juventud/ los optimistas y los pesimistas/ pasan las pestes, pasa la salud/ quedan los artistas”.

Bibliografía

- Aristófanes. (2004). *Comedias completas*. Barcelona, Cátedra.
- Barranco, M. I. y otros. (2000). *Sociedad, ficción y poder*. Santa Fe, UNL.
- Barthes. R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Bergson, H. *La risa*, versión digitalizada.
- Calosso, S. (2005). *Aristófanes, Las ranas, una introducción crítica*. Bs. As., Santiago Arcos.
- Calvera, L. (2015). *Los fuegos de la risa*. Buenos Aires, Nuevo hacer Grupo Editor Latinoamericano.
- Foucault, M. (2004). *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Bs. As. Paidós
- Mastromarco, G. (1994). *Introduzione a Aristofane*. Bari, Editori Laterza
- De la Vega, F. (1992). *El secreto del humor*. Bs. As., Nova.
- Gil Fernández, L. (1996). *Aristófanes*. Madrid, Gredos.
- Olson, E. (1998.) *Teoría de la comedia*. Barcelona, Ariel.
- Pavis, P. (2011). *Diccionario del teatro*. Bs. As., Paidós.