

## Modernización en escena: espacio urbano y sainete criollo en el Río de la Plata

**Soledad Mocchi-Radichi**

A finales del siglo XIX comienza a gestarse una *esfera lúdica urbana* en estrecha relación con los procesos de modernización y urbanización que se estaban llevando a cabo en la región del Río de la Plata. Entretenimientos populares como el sainete criollo dialogan con los nuevos procesos sociopolíticos y problemáticas urbanas mientras que habitan la escena cultural y se insertan en el imaginario rioplatense. El sainete criollo — a través de su carácter performático — formó parte de un repertorio privilegiado en la construcción de esta esfera.<sup>1</sup> Lo lúdico pobló el espacio público y constituyó un elemento predominante en la región a finales del siglo XIX y principios del XX.<sup>2</sup> En este sentido, el estudio del entretenimiento urbano en diálogo con procesos modernizadores regionales permite repensar la historia cultural rioplatense por fuera de los relatos nacionales. A través de su intervención en el espacio urbano, las obras estudiadas aquí evidencian tensiones entre la modernización capitalista y la esfera lúdica que se nutre de ella para desarrollar este repertorio.<sup>3</sup> Estos sainetes modificaron el espacio urbano, poniendo en escena temas que se presentaban como urgentes en la sociedad rioplatense. La necesidad de controlar el espacio público preocupaba a las autoridades, quienes veían en el sainete una presencia amenazante.<sup>4</sup> Sin embargo, las modificaciones no fueron unilaterales, sino parte de un proceso mutuo y un diálogo fluido entre el espacio urbano y el sainete criollo.

Propongo el término *esfera lúdica urbana* para conceptualizar las dinámicas de reciprocidad entre espacio urbano y entretenimiento popular. Uno de los componentes de esta noción hace alusión al espacio urbano, el cual se entiende en un sentido amplio del término. No es solamente el espacio físico que contiene a una ciudad, sino también el espacio que los medios de comunicación a su vez construyen. La esfera urbana contempla espacios

físicos y sociales, los cuales se robustecen de registros orales de la vida urbana y de imágenes que se anclan en el imaginario colectivo. En cuanto a la producción del espacio, retomo la teoría de Henri Lefebvre, quien afirma que el espacio social es de hecho un producto social y que cada sociedad produce su propio espacio (26). Por otro lado, mi propuesta teórica se sustenta de las reflexiones en torno a la noción de *esfera pública*.<sup>5</sup> Sin embargo, trasciendo los límites habermasianos del término, y me sitúo de forma más cercana a lo que Oskar Negt y Alexander Kluge llaman *esfera pública proletaria*, la que, según ellos, es algo totalmente distinto — y no necesariamente una variación — de la esfera pública burguesa. Dicha revisión de la esfera pública burguesa del siglo XVIII se condice con la avanzada del capitalismo mundial, ya que esta no contemplaba los procesos industrializadores mencionados por estos autores, así como tampoco la incursión de la cultura de masas en el espacio urbano.<sup>6</sup> En este sentido, la esfera pública a la que me refiero es ocupada por las clases populares, con énfasis en las prácticas culturales colectivas que el capitalismo y la modernización han redefinido.

Considerado como vulgar por las élites que reclamaban un teatro más “culto”, el sainete criollo se configuró desde un principio como un género “menor” dentro del ámbito teatral porteño. Sin embargo, el interés de las clases acomodadas por el tango—género musical que tuvo una fuerte presencia en el sainete criollo—se fortaleció por su triunfo en Francia, lo que facilitó la posterior aceptación de este género “menor”. Fue fundamental para la popularización del sainete que el mismo apelara afectivamente a los espectadores de clases populares, quienes se veían reflejados en los conventillos puestos en escena mientras reconocían las tensiones existentes entre criollos e inmigrantes.<sup>7</sup>

Las interacciones entre diversos productos culturales resultaron clave para la existencia de un sistema cuyas relaciones constituyeron el tejido cultural de la esfera lúdica. En este sentido, Alicia Aisemberg propone la noción de sistema misceláneo para referirse a las interrelaciones entre productos culturales como el sainete, el tango, el cine y el deporte.<sup>8</sup> Es esta mezcla la que predominará en la esfera lúdica de la modernización. Los sainetes que estudio interpelaron las condiciones socio-económicas que hicieron posible dicha mezcla.

Se analizan aquí *Los disfrazados* (1906) de Carlos Mauricio Pacheco y tres obras de Florencio Sánchez: *Canillita* (1902), *El desalojo* (1906) y *Moneda falsa* (1907). Las dos últimas encarnan una crítica social que confronta valores promovidos por los mismos procesos modernizadores que

dan lugar a la existencia de esta esfera lúdica. En *El desalojo*, tal como el nombre lo indica, la inseguridad habitacional es el tema principal, reflejando las tensiones que se vivían en torno a la situación de la vivienda en el Río de la Plata. En *Moneda falsa*, las falencias del sistema moderno y capitalista quedan expuestas a través de las injusticias que sufre el protagonista, quien acaba en la cárcel de muy pequeño, lo que condiciona su posterior accionar y marginalidad. *Canillita* es ejemplar debido a su diálogo con el espacio urbano rioplatense. La obra se estrenó en la ciudad argentina de Rosario en 1902 y en 1904 fue representada por primera vez en Buenos Aires. Su repercusión e influencia fue tal que, como señala Luis Ordaz, a partir de ese momento los vendedores de diarios pasaron a llamarse “canillitas”. Fue además un sainete decisivo en cuanto a la ampliación del público debido a que Sánchez organizó una función exclusivamente dedicada a los “canillitas”. Por primera vez, los vendedores de diarios se vieron representados en escena a través de esta obra que tiene como protagonista a uno de ellos (Ordaz 74). La mención del papel estelar que Sánchez confiere a tipos urbanos como los canillitas, así como el hecho de hacer que la obra fuera accesible para dichos protagonistas, demuestra su íntima relación con el paisaje urbano. Apela además al elemento afectivo por parte de quienes podían verse por primera vez reflejados en una pieza teatral, lo que marcó el camino de su éxito.

Sánchez tuvo también una presencia destacada en la escena teatral montevideana de fines de siglo, constituyéndose como el dramaturgo rioplatense por excelencia. Promovió una visión regional del teatro que tuvo su auge entre 1904 y 1907 (Rela 59). Sánchez abogaba por un teatro que trascendiera fronteras nacionales, alegando que este no tenía bandera, sino que era un producto universal (“El teatro nacional” 76). Se oponía fervientemente a los dramas rurales al estilo de *Juan Moreira*, llevados a escena por la compañía de los hermanos Podestá, ya que encontraba en ellos una burda falsificación de la “realidad” y despreciaba el furor que estos generaban entre el público.<sup>9</sup> Sánchez llevó a cabo un teatro de crítica social, aunque también formó parte de este circuito comercial, combatiendo ciertos principios que lo avalaban. Es en este sentido que la esfera lúdica se concibe como un espacio socio-cultural en donde las tensiones político-ideológicas persisten.

En las obras de Sánchez, el papel que ejerce la prensa periódica es clave a la hora de articular una postura crítica respecto a los procesos de modernización y urbanización, ya que se la presenta como un elemento problemático para el desarrollo de la historia. La prensa periódica contribuyó a conformar la esfera lúdica moderna a través de la difusión de prácticas

culturales que se relacionaban entre sí y para ello fue fundamental la aparición de productos como *Caras y Caretas*, revista de variedades que marcó una época. En esta revista tuvieron difusión diversas prácticas culturales, entre ellas el carnaval, que va a ser central en *Los disfrazados*. En esta obra de Pacheco, el carnaval no solo está presente, sino que su incorporación es fundamental para representar las tensiones entre los proyectos modernizadores de corte capitalista y el entretenimiento popular. Osvaldo Pellettieri lo cataloga como sainete tragicómico reflexivo, considerando como motor de la acción a la honra social. Si bien el aspecto tragicómico de la obra dialoga con las expectativas de la sociedad rioplatense, tal como sostiene Pellettieri, el rol principal de esta obra fue hacer uso del carnaval para establecer una visión crítica de los proyectos modernizadores (*Historia del teatro* 209).

La modernización posibilitó confluencias entre distintas prácticas culturales, generando hibridez y transiciones en cuanto a las formas que estos productos adquirieron en la esfera lúdica. A su vez, estos reflejan e ilustran tensiones en torno a los mismos proyectos modernizadores que caracterizan a la esfera lúdica urbana y moderna. Para lograr una cabal aproximación a dicha esfera rioplatense de principios del siglo XX, es necesario considerar a su personaje protagónico: el sainete criollo.

### **El teatro urbano: protagonista de la esfera lúdica**

La escena teatral rioplatense comienza a adquirir protagonismo con el circo criollo de las dos últimas décadas del siglo XIX. A propósito, William Acree estudia las compañías itinerantes en el Río de la Plata, destacando la importancia de estos flujos transnacionales entre ambas orillas. Acree señala que el circo criollo fue un fenómeno cultural central para la conformación de un público que luego concurriría asiduamente al teatro, y que esto posibilitó el éxito del sainete criollo a partir del 1900 (*Staging* 7). El teatro se fue adaptando a la urbanización, la cual generó un cambio de público (Golluscio de Montoya “Del circo colonial” 147), lo que posibilitó el éxito del sainete, destinado por su temática a un público urbano.

A partir de 1890 se incrementa la producción de sainetes, los cuales invaden la capital porteña bajo la forma de un espectáculo breve con personajes típicos y caricaturescos. El sainete tuvo enorme repercusión entre los sectores populares y llevó a las salas teatrales seis millones de espectadores por año en Buenos Aires, que para ese entonces contaba con un millón de habitantes (Pellettieri *El sainete* 12). Además, los precios bajos de las entradas que lo hacían accesible a grandes contingentes de público fueron cruciales

para generar concurrencia masiva. El público que asistía a los sainetes veía sus realidades cotidianas puestas en escena: la vida en los conventillos, las pujas entre inmigrantes y criollos, las historias de amor melodramáticas. Los sainetes respondían entonces a ciertas ansiedades que la modernización y la creciente inmigración habían activado en la sociedad, incorporando temas y personajes que habitaban la esfera pública y el imaginario rioplatense, mientras que reforzaban los vínculos comunitarios con los conventillos y los barrios. El barrio se establece como un refugio respecto al vértigo de la modernización, como un lugar del que cuesta desprenderse, aunque muchos personajes conciben que allí en el centro está el “progreso”. Este tópico reaparecerá con fuerza en las primeras producciones cinematográficas sonoras, siendo *¡Tango!* (1933) de Luis Moglia Barth una de las más emblemáticas. Los arrabales u orillas de la ciudad se configuraron como un espacio de seguridad para sus habitantes, a pesar de que eran visualizados por las élites como lugares peligrosos.

Los sainetes se convierten en un negocio próspero, y autores que antes los criticaban, como el propio Florencio Sánchez, tuvieron que acudir a ellos para hacer dinero en alguna que otra ocasión. El teatro popular fue un teatro comercial, inscribiéndose en la lógica capitalista mundial a través de un circuito que incluía a empresarios, autores, actores y músicos.<sup>10</sup> El carácter comercial de este no ha pasado desapercibido por la crítica (Pellettieri, *Historia del teatro* 355; González Velasco 1; Castagnino 122); ha sido señalado desde perspectivas que lo reivindicaban o denostan. El sainete surgió en un momento en que la cultura de masas era incipiente. Siguiendo la premisa de Graciela Montaldo, cuya intención “... no fue hacer una historia de la cultura de masas sino lo contrario: ver sus interrelaciones con el conjunto del campo cultural y político en un momento preciso...” (16), abordo el sainete criollo desde una perspectiva que privilegia sus interrelaciones con otros productos culturales de la esfera lúdica y con el espacio urbano.

### **“El grito del canilla”: la voz de todas las esquinas del país<sup>11</sup>**

Una habitación pobrísima, una madre que espera junto a su hijo menor que está enfermo, la llegada del hijo mayor, quien se dedica a vender diarios por las calles de la metrópolis porteña de principios de siglo. El oficio de “canilla”, que gracias a la obra de Sánchez pasó a ser sinónimo de un muchacho que pregona por las calles vendiendo periódicos, transformó el espacio urbano a través de su aparición en el imaginario rioplatense. El protagonista de este sainete, de nombre Canillita, se presenta a sí mismo

como un “gran personaje” a través del canto, reivindicando su condición de embustero: “... y aunque cuentero no mal muchacho”. Canillita encarna lo que Henri Lefebvre define como la “ciudad practicada”, la urbe habitada y habitable por las clases populares, que no se condice necesariamente con la ciudad planificada (Fraser 117). Aunque es visto por las autoridades como un elemento peligroso, Canillita sostiene que él es honrado “... y para un diario soy un elemento muy necesario” (95). Este muchacho habita la esfera pública a través de su relación con la prensa periódica, la cual conforma el espacio urbano. Sin embargo, la prensa, como elemento central de los proyectos modernizadores, relega a Canillita a un lugar marginal en la urbe. Aunque él y sus amigos transitan las calles porteñas pregonando la novedad, esto no los incorpora a la sociedad, sino que exhibe el fracaso de la modernización a través de uno de sus más representativos elementos, la prensa. Ellos son meros eslabones en una cadena de consumo que forma parte de la esfera lúdica urbana.

Canillita vive con su hermanito Arturo, su madre Claudia y Pichín, el esposo de ella. Ella lo acusa constantemente de jugarse el dinero que gana en lugar de aportarlo en su casa. Por otro lado, Pichín se dedica a jugar y tomar en el boliche del barrio, participando además de negocios de dudosa procedencia. Don Braulio, quien le ayuda a Claudia con las medicinas para Arturito y empeña un prendedor a solicitud de ella, le aconseja más de una vez que deje a Pichín y se junte con un hombre honrado como él. El prendedor es lo que desencadena la tensión en la obra, ya que Pichín acusa a Canillita de habérselo robado y lo entrega a la policía. El pregón urbano de Canillita y sus colegas da comienzo al cuadro segundo:

Vendemos los diarios  
En esta ciudad  
Por calles y plazas,  
Boliche y bares.  
“La Nación”, “La Prensa”,  
“Patria” y “Standard”,  
Se venden lo mismo  
Que si fuera pan.  
Llevamos nosotros  
La curiosidad  
Por los 10 centavos  
Que el público da.

Así como en las comparsas  
Con masacallas y plumero  
Metemos baile con corte  
En un tanguito fulero [...]. (100)

La prensa periódica es exhibida como parte de la esfera lúdica urbana que entretiene al público al satisfacer su demanda, mientras que los canillitas transitan el espacio ciudadano tal cual lo hacen las comparsas carnavalescas y el tango *fulero* (“cobarde”, “feo”, a veces “falso” en lunfardo). La venta de diarios se convierte en un gran negocio luego de que los proyectos modernizadores amplían al público lector, aunque en este caso el protagonista encarna las consecuencias negativas que estos proyectos trajeron para ciertos sectores marginados. Si por un lado las publicaciones periódicas albergaban el espíritu moderno que el estado promovía, por otro es posible establecer los límites de la modernización en cuanto a la inclusión de sujetos como Canillita en la esfera pública rioplatense. Sánchez hace uso de la prensa periódica para arrojar luz sobre las contradicciones de la modernización, la misma que hizo realidad la circulación de periódicos en las ciudades a través de personajes como los canillitas, generados por la aceleración urbana.<sup>12</sup>

El lunfardo resuena en las calles porteñas que acogen a diversos vendedores callejeros. Los curiosos transeúntes se congregan para presenciar el escándalo callejero cuando detienen a Canillita, ávidos por participar de la escena. La multitud urbana aglomerada en torno a un suceso novedoso en el espacio público es algo recurrente en las obras de Sánchez. Los registros orales le dan forma al espacio urbano que se ve alterado por nuevos oficios como el de los “canillitas”. En cuanto al lunfardo como uno de estos registros que predominan en la obra, José Gobello desestima su origen delictivo, haciendo hincapié en su procedencia de los dialectos septentrionales de Italia (11): “No se formó, en efecto, en las cárceles, ni tampoco en los prostíbulos —aún cuando aquellas y estos hayan contribuido a enriquecerlo— sino en los hogares de inmigrantes, principalmente en los que ocupaban los famosos conventillos de la Boca del Riachuelo” (Gobello 14).<sup>13</sup> En cuanto al análisis de los sainetes, es relevante el uso literario del lunfardo y no tanto su verdadero origen o procedencia. Tanto Sánchez como Pacheco insertan al lunfardo como parte de la esfera lúdica urbana a través de la función que cumple en sus obras.

Escenario urbano por excelencia en este y muchos otros sainetes, el patio del conventillo se presta para gran parte de los conflictos que se desarrollan

en la obra. En él se mezclan muchachos que juegan acaloradamente junto con vecinas que lavan y cuelgan ropa. Funciona como un punto de encuentro y de desencuentro a la misma vez. No falta el vecino que se queja del bochinche<sup>14</sup> que lo rodea, característico de los conventillos debido a la convivencia forzada. En el Río de la Plata, el término *conventillero/a* alude precisamente, y de forma peyorativa, a la persona que gusta de hacer escándalos y meterse en problemas. Evidentemente asociado a las clases populares, ser conventillero/a trasciende el lugar donde uno vive, convirtiéndose en un *modus operandi* o estilo de vida. Don Braulio expresa resignado: “Siempre lo mismo con estos inquilinos... Bueno, en todas partes es igual. A ratos me parece que el mundo es un conventillo grande y todos sus habitantes, ¡Batistas, Pichines, Claudias y Basilio!” (106).

El Río de la Plata se ha convertido en un gran conventillo del cual no se puede escapar, llenando de bochinche los arrabales y exponiendo las falencias de una modernización vertiginosa. Este gran conventillo va adquiriendo diferentes rostros al ser habitado por distintas prácticas culturales. Al ser invadido por el carnaval, como en *Los disfrazados*, el conventillo sufre transformaciones que lo sacuden de su rutina diaria. Mientras la modernización nos ofrece un conventillo sórdido y falto de higiene, el carnaval interviene para volverlo un espacio idílico, rescatándolo de la ruina cotidiana.

### **El conventillo enmascarado: “ser careta”<sup>15</sup> en el espacio urbano**

*Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco, tiene lugar en un conventillo excepcional, en el que se destaca la limpieza debido al comienzo del carnaval. El carnaval se manifiesta desde un principio como una celebración que trastorna la vida cotidiana urbana, provocando incluso la anomalía de un conventillo limpio. El furor carnavalesco invade, literalmente, el espacio semi-público del conventillo. Las comparsas de gauchos a lo “Juan Moreira” compiten con las de cocoliches, y la dicotomía campo/ciudad se hace sentir a través de los paisanos que llegan a Buenos Aires para participar del gran evento. La convivencia en el patio del conventillo como espacio semi-público es traída a colación por Doña Pepa, cuando alude al adulterio de Elisa: “Ella no vive sola para dar esos espectáculos en el patio” (171). El conventillo se exhibe enmascarado, convirtiéndose en el escenario tanto para el espectáculo carnavalesco como para la comedia humana.<sup>16</sup>

El culto al trabajo se manifiesta principalmente mediante el personaje de Hilario, quien reivindica la modernización y urbanización de Buenos Aires.

Siendo un mótorman —maquinista que conduce el ferrocarril—, se jacta de su decencia por el hecho de trabajar duro. La “decencia” que el trabajo le otorgaría es puesta en duda por su participación en un triángulo amoroso y la hipocresía con la cual lo emprende. Uno de los personajes antagónicos respecto a Hilario es el Gato, quien es considerado haragán por dedicarse a escribir poemas y editar una revista. El único trabajo “digno” es el que incluye a las compañías extranjeras de transporte, promoviendo una lógica capitalista que está en convivencia con los proyectos estatales. En este sentido, Hilario es percibido como un “vendido” a las compañías extranjeras debido a su defensa de la modernización que estas empresas capitalistas traerían a la ciudad. Para Hilario, el carnaval es un “escándalo” que conmociona el espacio urbano e impide a la gente trabajadora como él llevar adelante sus tareas. Comenta incluso que tuvo que detener el servicio temprano porque había que interrumpir la línea para el corso, dando cuenta de cómo la ciudad se ve alterada con la llegada del carnaval. El mundo del trabajo parece estar reñido con el de la fiesta, aunque toda la ciudad sea un “bochinche”, como dice Doña Pepa. En este sainete, el carnaval cumple el rol de interpelar a los proyectos modernizadores, interrumpiéndolos y minimizándolos a través del enmascaramiento.

Uno de los personajes principales es el viejo Don Andrés, quien insiste en señalar que todos participan de la gran farsa que es la vida. Sin embargo, desprecia al carnaval. Además, le parece redundante llevar un disfraz: “... todos vivimos disfrazados [...] Un hombre gasta muchas caretas al fin del año...” (161), “¡El carnaval! ¿Y para qué, estando la vida?... Los vivos de tontos, los pícaros de honestos, los míseros de generosos, los ignorantes de sabios, los doloridos de alegres... ¡Caretas... siempre caretas!” (168). En sus palabras encuentran eco los versos del *Cambalache* discepoliano: “... No pienses más, sentate a un lao, que a nadie importa si naciste honrao. Es lo mismo el que labura noche y día como un buey, que el que vive de los otros, que el que mata, que el que cura, o está fuera de la ley”.<sup>17</sup>

Don Andrés también cree en el rol positivo del trabajo, sugiriéndole a Don Pietro —inmigrante italiano— que se vaya de allí, que aún “... es fuerte para trabajar y para olvidar...” (164). Considera al carnaval como una evasión, como la típica “válvula de escape”, exclamando mientras se emborracha junto a Don Pietro: “Hoy el mundo se divierte, vamos a disfrazarnos de hombres felices... la felicidad es el disfraz de la pena...” (164). El alcohol como careta es algo propuesto por este personaje en reiteradas oportunidades.

Al final de la obra, Don Pietro reacciona ante los innumerables maltratos de los que ha sido víctima. Ávido de venganza, decide matar a uno de los amantes de su esposa para dar fin al adulterio que lo ha convertido en el hazmerreír del conventillo. Debido a este suceso, Don Andrés exclama que Don Pietro también estaba disfrazado, que era básicamente un tigre disfrazado. Otros de los inmigrantes son Pelagatti — el italiano que critica sin cesar a los gauchos por ser “bárbaros” y no querer trabajar— y el agitador anarquista apodado Malatesta. Pelagatti es el principal exponente del cocoliche en la obra: “¡Cuano Moreira re cartone!” (167), exclama en referencia a los que se disfrazan de Juan Moreira.<sup>18</sup> Por otro lado, Malatesta es el único que habla de justicia social, lo cual le acarrea críticas por parte del criollo Ramón, quien defiende fervientemente al gobierno. Horacio Legrás sostiene que el conventillo presentado por Pacheco opera como una mini esfera pública, basándose en los intercambios políticos entre Malatesta y Ramón, agregando que “En el cambio de siglo el ámbito fundamental de la cotidianidad popular es el patio del conventillo que funciona como una pequeña esfera pública” (64). La modernización y consiguiente urbanización no solo modificaron el espacio público, sino que a su vez crearon espacios semi-públicos como el conventillo, el cual se incorporó a la esfera lúdica a través del entretenimiento popular que allí tenía lugar.

El carnaval rioplatense ha gozado históricamente de una gran presencia en la esfera lúdica y en esta obra se destaca su rol fundamental en el imaginario social y en el espacio urbano. En este sainete aparece la difusión del carnaval mediante la prensa escrita, así como los clubes en los que se ofrecen bailes carnalescos, a través de los cuales las diferencias de clase social se dejan entrever. El club Marconi, que ofrece tangos, es presentado como un lugar de clase baja, en oposición al distinguido Orfeón. Sin embargo, Malatesta sostiene que para conquistar a una mujer la clase social no importa, “... lo mismo vale un tango y un chambergo requintao que ese Verlana que usted dice y una galera e’ felpa...” (170), aludiendo al escritor francés Paul Verlaine en un diálogo con el Gato. El agitador anarquista termina dándole la razón a Don Andrés respecto a que todos están disfrazados y fingiendo.

La carnavalización ha sido señalada por Pellettieri como elemento esencial del sainete criollo, ya que cuestiona convenciones teatrales y carnavaliza la realidad representada, la cual se presenta como un cambalache (Pellarolo 56). Pellettieri también afirma que Pacheco deforma el costumbrismo, haciendo hincapié en la profundidad psicológica de personajes como Don Andrés y Don Pietro (*Historia del teatro* 210). Más allá de la carnavalización como procedimiento estético, es el protagonismo del carnaval en este sainete lo

que dialoga con las dinámicas culturales provocadas por la modernización. Los lazos entre carnaval y sainete contribuyen a solidificar la esfera lúdica rioplatense de principios del siglo XX.

### **Precariedad habitacional entre bochinches, batifondos<sup>19</sup> y cachivaches**

La urbanización, que ha generado fenómenos habitacionales como los conventillos, provocó una gran inestabilidad en el área de la vivienda. El desalojo como problemática social comienza a invadir la esfera pública, cuyo ámbito lúdico se vio protagonizado por los sainetes criollos. La prensa ocupó un lugar fundamental en la difusión de los desalojos que se llevaban a cabo en la ciudad, mientras el desalojo fue edificado como tema de varios sainetes. *El desalojo* de Florencio Sánchez constituye un ejemplo de esto. A través de la utilización de este tema candente, el autor canaliza cuestionamientos sobre los procesos modernizadores en el Río de la Plata.

Tal como su título indica, *El desalojo* aborda la precariedad habitacional a la cual estaban expuestas las clases populares como una de las consecuencias de la urbanización. El escenario es nuevamente un conventillo con una italiana desalmada como encargada de gestionarlo. Es ella quien decide darle el desalojo a Indalecia y sus hijos por no cumplir con el pago del alquiler. La importancia de pagar la vivienda se trasluce en lo que la encargada manifiesta a una de las inquilinas: “¿Se ha pensao que estamo en una república, aquí?... L´arquiler es lo primero” (205). Mientras tanto, se queja de que Indalecia ha colocado sus muebles en el patio del conventillo, obstaculizando el espacio semi-público en el cual convivían los personajes. Cuando Indalecia les señala a sus vecinas que bien podrían estar en su situación en un futuro cercano, una de ellas exclama que mientras Dios le dé salud para trabajar puede estar tranquila. En todo momento se deja entrever que las vecinas juzgan a Indalecia, alegando que no quiere trabajar y que se niega a “progresar”. Recurren al típico juicio de que Indalecia es pobre porque quiere, sin aludir a las verdaderas causas de su desamparo, el cual radica en la precarización que el capitalismo conlleva. Le sugieren que se mueva, que camine y que busque trabajo, ya que “En este Buenos Aires no falta en qué ganarse la vida” (207). Por otro lado, Indalecia insiste en que no es su culpa, ya que no le dan trabajo como costurera por ser tan vieja y que no puede ir a la fábrica porque debe cuidar de sus hijos. Su marido, en tanto, ha sufrido un accidente laboral, cayéndose de un andamio y está internado con riesgo de quedar parálítico. No solo la precariedad habitacional, sino también la laboral, hacen su aparición en este contexto de modernización urbana.

El padre de Indalecia es un veterano que luchó en la Guerra de la Triple Alianza y como consecuencia ha quedado lisiado. Una y otra vez hace alusión al desamparo que ha sufrido por parte del estado y de sus compatriotas. Sin embargo, este padre ausente se entera de la desgracia que está viviendo su hija a través de la prensa periódica, la cual tendrá un papel protagónico en esta obra en cuanto a su presencia en la esfera pública. El periodista pasará a cumplir un rol central a la hora de decidir la suerte de Indalecia y sus hijos, ostentando un lugar que estaba reservado al estado. El hecho de que la prensa deba ocupar ese vacío indica que los proyectos estatales han fracasado y que el estado moderno no garantiza el bienestar social que prometía. Cuando el periodista aparece en escena junto al comisario, intentando conseguir la primicia para el diario “La Nación”, manifiesta que han juntado donaciones para Indalecia. De este modo, se presenta a la prensa y a las autoridades como agentes positivos que intentan ayudar, aunque el precio que Indalecia deberá pagar a cambio demuestra que la ayuda no es desinteresada. En resumen, le dan dinero con la condición de que entregue sus hijos al estado, alegando que es mejor insertarlos en un proceso de institucionalización a que mueran de hambre. A pesar de que Indalecia reclama que le den un trabajo para poder mantenerlos y darles una educación, el comisario insiste en enviar a los más chicos a un orfanato y al mayor a un correccional de menores en donde “... aprenderá un oficio y se hará un hombre útil...” (219). El abuelo de los chicos está de acuerdo; cualquier beneficio o ayuda que pueda obtener de parte del estado parece resarcir el desamparo en el que este mismo lo mantuvo por años: “Es la primera vez que la patria se ocupa de proteger a este viejo servidor, manteniéndole a los nietos, y vos te oponés” (220).

Además del periodista, aparece un fotógrafo de *Caras y Caretas*, quien intenta retratar la realidad de un modo absolutamente sensacionalista, captando los momentos más desoladores de la escena y haciendo que el costado más perverso de la prensa periódica prevalezca. La función de la prensa que se vislumbraba como positiva, a través de la ayuda a sujetos desamparados, se exhibe como mero espectáculo. En esta obra, vale más vender un gran tiraje de revistas como *Caras y Caretas* que denunciar la situación por la que atraviesan muchos ciudadanos. El comisario indica que cuadros como ese se ven a cada rato, que la miseria abunda en la ciudad. Los vecinos curiosean ante la escena de desalojo, queriendo salir en la foto a toda costa. Irónicamente el fotógrafo les dice que esperen su turno, que ya protagonizarán una historia como esta, ya que los desalojos eran habituales. La prensa entonces no desea ayudar, sino vender ejemplares a costa de la desgracia ajena. El periodista se arroga cierta autoridad moral, tratando de aleccionar a Indalecia y juzgando

su accionar como madre. Finalmente, Indalecia cede ante la presión y los entrega, aunque le da el dinero a su padre, rechazándolo como algo indigno e inútil si no tiene con ella a sus hijos. La derrota inunda la escena, gana el proyecto estatal de adoctrinar ciudadanos, mientras que sujetos vulnerables como Indalecia siguen siendo cachivaches que estorban en el espacio público.

### **De tongos, tocomochos<sup>20</sup> y falsificadores**

La hipocresía de las autoridades que postulan que bajo la égida estatal los futuros ciudadanos serán educados como mejores y más útiles a la nación adquiere características dramáticas en otra de las obras de Sánchez, *Moneda falsa*. Este sainete parece desmentir lo que las autoridades le advierten a Indalecia, ya que el fracaso estrepitoso de las instituciones estatales se hace eco en la historia de Moneda, un muchacho para el cual los pronósticos estatales no funcionan. La impostura reina en *Moneda falsa*, cuyo título combina el elemento metálico perteneciente al mundo del capital y la falsedad que este objeto ostenta. Moneda falsa es el apodo del protagonista, de nombre Antonio Almada, quien ha sufrido en carne propia las injusticias del sistema.<sup>21</sup> De niño, fue recluido en una institución estatal por un tonto juego infantil —tomar una moneda falsa y llevarla inocentemente a una casa de cambio— que le costó demasiado caro. Los suburbios ciudadanos están colmados de personajes que representan la “mala vida” y la ilegalidad, y varios de estos personajes desfilan en este sainete de Sánchez.

El escenario principal es el almacén o boliche, en donde los obreros y los jugadores se juntan a tomar “suissé” y a planear sus tongos. Por supuesto, no faltan inmigrantes y criollos para darle color a esta historia. Los obreros no tienen nombre; se alude a ellos como Obrero 1° y Obrero 2°. Lo mismo sucede con los jugadores, lo cual da la pauta de que la identidad de estos personajes no tiene nada de especial, sino que es genérica. Los altercados debido a las trampas en el juego de cartas tornan bullicioso el ambiente del almacén de copas. El ocio del que los obreros gozan a principios de siglo se ve representado a través de su concurrencia al boliche para tomar y socializar con sus pares. Carmen, la dueña del boliche, se queja de que los jugadores se pasan el día con las cartas y no gastan ni un peso en su negocio. Por otro lado, las mujeres de estos jugadores les recriminan que en vez de estar buscando trabajo estén jugando a la baraja.

El italiano Gamberoni, que se jacta todo el tiempo de que su tierra natal es el mejor país del mundo, introduce a la radio como novedad en su entorno, preguntándole al criollo Batifondo si conoce a Marconi. Ante su

desconocimiento, Gamberoni exclama en cocoliche: “Cuelo ca inventato el telegrafo senza fili, ú piú grande invento de l’humanitá, italiano” (263).<sup>22</sup> Sin embargo, el medio de comunicación que tiene el papel estelar es el diario. Cuando Moneda es capturado por la policía al final de la obra, el repórter es el que se interesa por la primicia y exige información al comisario. El rol de la prensa sensacionalista en la construcción de Moneda como delincuente es fundamental. Aunque el comisario confiesa que nunca han podido probar ninguna de las acusaciones contra Moneda, el repórter está interesado en tener una noticia que divulgar y ganarle a los otros medios de comunicación. No importa si la noticia es falsa, como lo era la moneda; la falsedad y la falsificación sirven para condenar al individuo y fortalecer al sistema represivo estatal.

Por otro lado, Pedrín encarna la figura del inmigrante italiano que se encuentra perdido en la gran metrópolis y que además no sabe ni leer ni qué *tramway* tomarse para llegar a la estación de Retiro. Los criollos que navegan la ciudad de forma más exitosa deciden engañarlo en lugar de ayudarlo, y este termina perdido. Pedrín ha ganado la lotería por el equivalente a 500 pesos, pero Gamberoni le reclama el billete para darle una suma inferior a esta. Le hace creer que generosamente cobrará el billete por él y que luego le hará llegar el resto del dinero, lo que el comisario cataloga como tocomocho. Los italianos en la obra hablan cocoliche, mientras que los criollos utilizan el lunfardo. Hay además personajes llamados Lunfardo 1°, Lunfardo 2° y Lunfardo 3°, unos “rateros” pendencieros que causan problemas en el boliche de Carmen y Reyes. El lunfardo opera como una marca de identidad entre las clases bajas, excluyéndolas de los círculos sociales aceptables. Sánchez se enriquece de un uso literario del lunfardo que lo asocia a sectores marginados y la delincuencia.

Moneda tiene un *affaire* con Carmen, la mujer de Reyes, y ambos deciden incriminarlo con unos billetes falsos que guardan en un baúl. Una vez más es condenado y encarcelado injustamente para reafirmar las expectativas de la sociedad. El personaje de Moneda es el epítome del muchacho que no ha tenido oportunidades de trabajar “decentemente” y que ha sido empujado a la vida en los márgenes. Se ha dedicado a falsificar billetes y siente el estigma del cual es víctima: “... yo sé que si me fuera a otro país y nadie me persiguiera y no me topara con los de la patota, ¡pucha digo, sería más decente!” (271). Su madre, Ciriaca, quien se entera de la noticia de los billetes falsos por *La Prensa*, no condena su actividad ilícita, sino el hecho de que no la haya llevado a cabo exitosamente. Le confiesa a Carmen, “El mozo ha de ser ladrón no

más. Y ladrón misho, que es lo peor. ¡Si siquiera le fuera bien!” (273). A los ojos de su madre, Moneda es un ladrón fracasado, un ladrón pobre.

Las figuras de autoridad jamás culpan al sistema ni buscan las causas profundas del comportamiento de Moneda. Cuando este dice que le cambió un billete falso al señor de la agencia porque no tenía con qué darle de comer a su madre, el comisario sencillamente le responde que eso ocurre por su culpa. Los proyectos modernizadores estatales no contemplan que individuos como Moneda se inserten exitosamente en la sociedad. Estafar al sistema no es propio de una persona “decente”, aunque las reglas parecen ser otras cuando es el sistema el que estafa a sujetos vulnerables como Moneda.

Este sainete exhibe las falencias de un sistema estatal que promueve las lógicas capitalistas y modernizadoras que comienzan a instalarse en la región a la vuelta del siglo. Las modificaciones en el espacio urbano, así como las consecuencias socio-económicas que estas comportaron para las clases populares son clave en la obra. Si es cierto que Sánchez “Creó un nuevo sistema teatral, con la marca semántica del cuestionamiento al orden jerárquico de la sociedad a la que percibía como injusta” (Pellettieri, *Historia del teatro* 378), *Moneda falsa* es una de sus obras emblemáticas. A la vez que cuestiona el orden social imperante, pone en escena las desventajas y desafíos que la modernización representaba para los sujetos marginados. El darle protagonismo a un muchacho como Moneda, al cual la sociedad consideraba como perdido y sin recuperación posible, dialoga con los coletazos de un capitalismo feroz que se había instalado en el Río de la Plata para quedarse, y cuyas consecuencias habitaban la esfera pública.

## Conclusiones

El sainete criollo intervino en el espacio urbano y lo modificó mediante su fuerte presencia en la esfera pública a través de la prensa periódica y otros medios masivos. De esta manera, se estableció de forma sólida como uno de los principales entretenimientos que protagonizaron el imaginario colectivo. Asimismo, jugó un papel determinante a la hora de visibilizar tensiones entre los procesos modernizadores y la esfera lúdica de la que formó parte. Por otro lado, la esfera pública también impactó en los sainetes, los cuales incorporaron temas que concitaban preocupación entre los rioplatenses, y además hicieron visibles las confluencias entre diversas prácticas culturales que tenían lugar en la esfera lúdica. Las obras aquí analizadas constituyen una muestra de lo que este vasto circuito incluía, y son representativas de las interrelaciones entre el sainete y otros productos culturales, así como también entre el sainete y el

espacio urbano. Todas interpelan los procesos modernizadores que a su vez hicieron posible la existencia de la esfera lúdica urbana que las contiene; no solo recogen temas urgentes del imaginario colectivo sino que lo intervienen. Aunque el impacto de *Canillita* en el imaginario urbano es tal vez el más notorio o duradero, *El desalojo* cumple con una doble función en este sentido. No solo representa un tema de carácter cotidiano en el espacio urbano, sino que interviene en él de forma crítica, visibilizando las conexiones entre la imposibilidad de los sectores populares de acceder a una vivienda digna y los proyectos estatales de urbanización. El sainete de Pacheco utiliza al carnaval —uno de los componentes de la esfera lúdica— y lo contrapone a los procesos de modernización, mientras que el protagonista de *Moneda falsa* condensa en sí mismo todas las fallas e injusticias del sistema. Los personajes marginales que protagonizan estos sainetes encuentran las causas de su exclusión social en el sistema socio-económico e ideológico que promueve modernización y urbanización dentro de una narrativa que construye al “progreso” como un objetivo a ser alcanzado. La presencia de sectores marginales en las tablas rioplatenses forma parte de su reapropiación del espacio público a través del entretenimiento urbano.

*Washington University in St. Louis*

## Notas

<sup>1</sup> Utilizo *repertorio* en el sentido que le confiere Diana Taylor, como prácticas corporales que transmiten memoria y conocimiento y requieren presencia. Taylor cataloga a las performances como parte del *repertorio*, las cuales no pueden ser cabalmente incorporadas al *archivo*. En este sentido, Taylor sostiene que las *performances* “...function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterated, or what Richard Schechner has called ‘twice-behaved behavior’” (2, 3), y las inscribe dentro del repertorio. Afirma además que el concepto de *performance* cuestiona el rol histórico de la escritura y la *ciudad letrada* ramiana (17). Sin embargo, Taylor no desconoce que lo escrito también puede formar parte de ese repertorio (24).

<sup>2</sup> El ocio del que las clases populares empezaban a disponer en la segunda mitad del siglo XIX provocó que las autoridades desarrollasen estrategias para regularlo. Sin embargo, los rioplatenses encontrarían caminos para burlar las restricciones y habitar el espacio público. La invasión del elemento lúdico en las demás esferas de la sociedad es señalada por el historiador José Pedro Barrán, dando cuenta de que el juego y el entretenimiento pasaron a tener un papel estelar en la vida cotidiana (Barrán 83)

<sup>3</sup> Homi Bhabha postula una dialéctica entre lo performático y lo pedagógico: “In the production of the nation as narration there is a split between the continuist, accumulative temporality of the pedagogical, and the repetitious, recursive strategy of the performative. It is through this process of splitting that the conceptual ambivalence of modern society becomes the site of *writing the nation*” (209). Esto dialoga con los proyectos pedagógicos y modernizadores estatales, contra los que muchos sainetes edificarían

sus performances. Victoria Lynn Garrett también señala que los sainetes criollos cuestionaron discursos hegemónicos, y que parodiaron las “verdades” de la modernidad liberal en todos los aspectos de la vida diaria (3): “Because of its role in constructing subjects—a role supposedly reserved for the state—the mere act of representing the social reality, regardless of the ‘message’ expressed, takes on an antagonistic role with regard to the state” (15). Garrett presenta al teatro popular como escenario a través del cual las clases populares pudieron negociar su inclusión (25).

<sup>4</sup> “The great popularity of theater also threatened to contribute to urban disorder in the city. The municipal government, as a result, attempted to control those areas of theatrical activity that threatened to unleash mayhem” (McCleary 3).

<sup>5</sup> Utilizo la definición de *esfera pública* de Jürgen Habermas, “...a domain of our social life in which such a thing as public opinion can be formed. Access to the public sphere is open in principle to all citizens. A portion of the public sphere is constituted in every conversation in which private persons come together to form a public [...] Citizens act as a public when they deal with matters of general interest without being subject to coercion...” (45).

<sup>6</sup> Graciela Montaldo afirma que la *cultura de masas* “implica una forma de producción y consumo mediada por el mercado” (21). Por otro lado, Javier García Liendo ofrece una definición más sofisticada que contempla tres perspectivas, incorporando la *recepción*, la *producción* y la *comunicación* como factores decisivos. En este caso, me remitiré solamente al elemento comunicativo: “Desde el punto de vista de la *comunicación*, cultura de masas es una forma de creación de comunidades culturales. La circulación de las mercancías culturales, revolucionada continuamente por la tecnología, los mercados y el consumo, produce experiencias en común y socializa imaginarios cuyos efectos sobre la vida social son proporcionales a la expansión de sus audiencias” (7). A propósito, la disertación de Sarah Goldberg, *Entertaining Culture: Mass Culture and Consumer Society in Argentina, 1898-1946*, aporta un profundo análisis en torno a la cultura de masas en la Argentina de la vuelta del siglo. Su propuesta se enfoca en las nuevas dinámicas de consumo generadas. Si bien el aspecto comercial del sainete lo vincula indudablemente al consumo, mi trabajo no se centra en este aspecto sino en la esfera lúdica de la cual el sainete criollo formaba parte.

<sup>7</sup> Durante la segunda mitad del siglo XIX en el Río de la Plata, el término *criollo* pierde su connotación colonial y deja de hacer alusión a los descendientes de españoles nacidos en América. Se comienza a utilizar como sinónimo de “autóctono”, representando en este caso lo “auténticamente” argentino o uruguayo (Acree “The Creole Circus” 3). Para un estudio detallado del *criollismo*, ver *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, de Adolfo Prieto. Este autor afirma respecto al auge del *criollismo*, que el término “criollo” a partir de la década de 1890 sería utilizado como sinónimo de “popular” (Prieto 64).

<sup>8</sup> Aisemberg señala que: “El concepto de formas misceláneas no remite a un conjunto estático de productos sino a procesos de interrelación y una variedad de entrecruzamientos de repertorios culturales donde lo popular se combina con lo masivo o culto, o se mezclan géneros artísticos de diverso origen” (200). A lo señalado por Aisemberg, agrego otras prácticas culturales que también se interrelacionan con el sainete criollo, tales como el carnaval, el cocoliche y el lunfardo. Tanto el lunfardo como el cocoliche en el Río de la Plata han sido objeto de innumerables estudios, y no voy a detenerme en ellos en esta ocasión. Tan solo precisar que son fenómenos lingüísticos influenciados por la inmigración italiana a la región, y que han sido tema de debate por parte de acérrimos nacionalistas. Muchos intelectuales veían con gran preocupación la “contaminación” del idioma español a través del uso de estos idiolectos o jergas (hay todo un debate, que excede este trabajo, en torno a cómo catalogar al lunfardo y al cocoliche) consideradas como “vulgares”. Para más detalles en cuanto a la urgencia de postular una lengua nacional argentina, ver *En torno al criollismo*, de Ernesto Quesada. El término *cocoliche* nació a partir de un personaje de la compañía teatral de los hermanos Podestá, para luego representar un fenómeno lingüístico (Cara-Walker 38). En una primera instancia el personaje cocoliche imitaba a los inmigrantes italianos, mediante la puesta en escena de una lengua inventada. Es importante diferenciar entre el “cocoliche” que los inmigrantes hablaban en la calle y el difundido a través del teatro (Golluscio de Montoya

“Le ‘Cocoliche’” 20). El cocoliche se percibe muchas veces como un aprendizaje “fallido” del español. Por otro lado, el lunfardo ha gozado de una permanencia más estable en la cultura rioplatense. Considerado por muchos como la “lengua del mal vivir”, su difusión ha sido más exitosa que la del cocoliche — fundamentalmente por su incorporación a las letras de tango — y podría definirse como un vocabulario que recoge la mezcla y los intercambios entre el italiano y el español. En este sentido, el lunfardo se ha incorporado al habla cotidiana rioplatense a través de diferentes productos culturales.

<sup>9</sup> *Juan Moreira* es una novela de Eduardo Gutiérrez, publicada en forma de folletín entre 1879 y 1880 por el periódico *La Patria Argentina*. Juan Moreira—un gaucho “bueno” al que el corrupto sistema judicial y económico ha obligado a convertirse en “malo”—se erigió como un símbolo de la resistencia contra la autoridad, protagonizando la cultura popular rioplatense por décadas. Gutiérrez adapta la novela como pantomima a los efectos de ser representada por la familia circense de los hermanos Podestá, lo cual se lleva a cabo en 1884. Según William Acree, en 1886 José Podestá agrega diálogo a la representación (“The Creole Circus” 11). La familia Podestá-Scotti se convirtió en una de las compañías teatrales más importantes a fines del siglo XIX fundamentalmente en la región del Río de la Plata. Realizaban giras por varios pueblos, convocando a muchos espectadores mediante sus representaciones que incluían técnicas circenses. El circo criollo no fue una creación de esta familia de empresarios; lo realmente original en este caso fue la adaptación de estas técnicas al género gauchesco (Klein 12).

<sup>10</sup> A propósito del carácter comercial del teatro rioplatense, Kristen McCleary utiliza el concepto de *commercial urban culture*, en lugar del de *popular culture*. Para ello, recurre a la definición ofrecida por William R. Taylor en relación al contexto neoyorquino (McCleary 9).

<sup>11</sup> “El grito del canilla” es una canción compuesta por el músico uruguayo Raúl Castro, quien posee una extensa trayectoria como letrista de la murga “Falta y Resto”. El tema fue compuesto en 1989 para una campaña publicitaria del diario *El País*, reivindicando el rol de los canillitas en la distribución de los periódicos. Siendo inmortalizada mediante la interpretación de Washington “Canario” Luna, el tema se ha convertido en un himno rioplatense a la figura del canillita.

<sup>12</sup> En cuanto a la proliferación de publicaciones periódicas durante la modernización, ver *Nineteenth-Century Spanish America: A Cultural History* de Christopher Conway. En *Everyday Reading: Print Culture and Collective Identity in the Rio de la Plata, 1780-1910*, William Acree enfatiza la incidencia que la alfabetización tuvo en la esfera pública: “With the advent of public primary education around 1880, the relationship between print, the state, and the public sphere would change entirely. Education opened the gateway to much greater public interaction with print culture” (85). Respecto a la función de publicaciones populares durante las primeras décadas del siglo XX, *El Imperio de los sentimientos* de Beatriz Sarlo fue de carácter pionero. Sarlo incursiona en el estudio de las narraciones de circulación periódica que circulaban por las calles de Buenos Aires entre 1917 y 1925, cuya masificación se vio beneficiada por la ampliación del círculo lector. Se puede considerar que una de las funciones de estas publicaciones populares era la de entretener.

<sup>13</sup> Un elemento que contribuyó a la criminalización de este vocabulario fue justamente el significado del término “lunfardo” en lunfardo mismo: “ladrón” (Gobello 78). Gobello amplía su hipótesis en torno a ello, afirmando que el hecho de que el lunfardo haya sido asociado a los delincuentes obedece a que los primeros en recoger ciertos términos pertenecieron al ámbito policial o de la justicia. Menciona el caso de Benigno Baldomero Lugones, quien anota varios de estos términos en dos de sus artículos publicados en el diario *La Nación* en marzo y abril de 1879: “Dado que Lugones, si bien era un distinguido periodista, se desempeñaba como escribiente del Departamento de Policía, sólo pudo recoger el uso de palabras que circulaban en boca de los delincuentes” (Gobello 17). Otros antecedentes mencionados por Gobello que contribuyeron al estigma del lunfardo son *Los hombres de presa* (1888) de Luis María Drago y *El idioma del delito* (1894) de Antonio Dellepiane.

<sup>14</sup> Del lunfardo, ruido o algarabía.

<sup>15</sup> En el lunfardo, “ser careta” significa ser hipócrita y desfachatado. Pretender o simular ser algo que uno no es.

<sup>16</sup> Para Silvia Pellarolo, el conventillo adquiere características de espacio público a través de sus patios, en los cuales los inquilinos se reunían para huir del hacinamiento de las habitaciones (18, 19). Insiste además en el rol político de los sainetes criollos, haciendo énfasis en la posibilidad que el *género chico* dio a las clases populares de sentirse representadas a través de la participación pública (58).

<sup>17</sup> Un *cambalache* puede ser entendido como un conjunto de objetos que no guardan relación aparente entre sí. Aunque la RAE le adjudica el significado de “trueque o intercambio de cosas de poco valor” o “tienda en que se compran y venden prendas, alhajas o muebles usados”, en el habla popular rioplatense un *cambalache* es siempre un desorden, un caos en donde todo convive promiscuamente mezclado. El tango *Cambalache*, compuesto por Enrique Santos Discépolo en 1934, se convirtió en un símbolo de las turbulentas primeras décadas del siglo XX. Uno de sus versos reza: “Vivimos revolcaos en un merengue, y en el mismo lodo todos manoseaos”.

Este sainete de Pacheco, publicado en 1906, se configura como precursor de la filosofía discepoliana expresada a través de uno de sus más célebres tangos. El tango aparece inscrito en el espacio cultural rioplatense cuando uno de los compadres que participan de una comparsa afirma ser montevideano y tener fama de “ladino y tanguista compadrón” en el bajo, en la Aguada y en el Paso Molino (Pacheco 172).

<sup>18</sup> ¡Cuánto Moreira de cartón! (traducción mía).

<sup>19</sup> *Batifondo* significa alboroto o lío.

<sup>20</sup> En lunfardo, *tongo* es un fraude, engaño o asunto ilícito. *Tocomocho* alude a un billete de lotería falso.

<sup>21</sup> Este tópico del individuo corrompido por el sistema, que ha sido víctima de injusticias y que por ello es “forzado” a operar por fuera de la ley —burlando al mismo sistema que lo condenó— también se encuentra en un contexto rural a través de obras como el *Martín Fierro* de José Hernández y *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez.

<sup>22</sup> “Aquel que ha inventado el telégrafo sin hilo, el más grande invento de la humanidad, italiano”, traducción mía.

## Trabajos citados

Acree Jr., William Garrett. *Everyday Reading: Print Culture and Collective Identity in the Río de la Plata, 1780-1910*. Vanderbilt UP, 2011.

\_\_\_\_\_. *Staging Frontiers: The Making of Modern Popular Culture in Argentina and Uruguay*. U of New Mexico P, 2019.

\_\_\_\_\_. “The Creole Circus and Popular Entertainment in 19<sup>th</sup> Century Argentina and Uruguay”. *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*, August 2016. DOI: 10.1093/acrefore/9780199366439.013.104.

Aisemberg, Alicia. “El mundo popular en escena: formas misceláneas de representación en el sainete criollo”. *Concurso nacional de ensayos teatrales “Alfredo de la Guardia”*. Ed. por María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo y Alicia Aisemberg, Instituto Nacional del Teatro, 2009, págs. 192-337.

Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay: la cultura “bárbara” (1800-1860), el disciplinamiento (1860-1920)*. Banda Oriental, 2017.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 2007.

- Cara-Walker, Ana. "The Art of Assimilation and Dissimulation among Italians and Argentines". *Latin American Research Review*, vol. 22, no. 3, 1987, págs. 37-67.
- Castagnino, Raúl Héctor. *Literatura dramática argentina*. Pleamar, 1968.
- Fraser, Benjamin. *Toward an Urban Cultural Studies: Henri Lefebvre and the Humanities*. Palgrave Macmillan, 2015.
- García Liendo, Javier. *El intelectual y la cultura de masas: argumentos latinoamericanos en torno a Ángel Rama y José María Arguedas*. Purdue UP, 2017.
- Garrett, Victoria Lynn. *Performing Everyday Life in Argentine Popular Theater, 1890-1934*. Palgrave Macmillan, 2018.
- Gobello, José y Marcelo H. Oliveri. *Lunfardo: curso básico y diccionario breve*. Academia Porteña del Lunfardo, 2010.
- Goldberg, Sarah. *Entertaining Culture: Mass Culture and Consumer Society in Argentina, 1898-1946*. 2016. Columbia University, Ph.D. Dissertation, ProQuest Dissertations Publishing.
- Golluscio de Montoya, Eva. "Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, no. 42, 1984, págs. 141-49.
- \_\_\_\_\_. "Le 'cocoliche': une convention du théâtre populaire du Rio de la Plata". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, no. 35, 1980, págs.11-30.
- González Velasco, Carolina. "El género chico teatral: cambio y mixtura cultural en la Buenos Aires de los años 20". Primeras Jornadas Nacionales de Historia Social, 30-31 de mayo y 1 jun 2007, La Falda, Córdoba, conferencia.
- Habermas, Jürgen. "The Public Sphere". *Media Studies: a Reader*. Ed. Sue Thornham, Caroline Bassett and Paul Marris, New York UP, 2009, págs. 45-51.
- Klein, Teodoro. "Los Podestá-Scotti y el género criollo". *Martín Fierro (1890), El entenaio (1892)* de Elías Regules (h), comp. por Teodoro Klein, Eds. del Jilguero, 1996, págs. 5-18.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*, trad. por Donald Nicholson-Smith, Blackwell, 1991.
- Legrás, Horacio. "La cultura popular argentina de cambio de siglo. Elementos para una nueva evaluación". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 28, no. 55, 2002, págs. 53-72.
- McCleary, Kristen. *Culture and Commerce: An Urban History of Theater in Buenos Aires, 1880-1920*. 2002. University of California, Los Angeles. Ph.D. Dissertation, ProQuest Dissertations Publishing.
- Montaldo, Graciela. *Museo del consumo: archivos de la cultura de masas en Argentina*. FCE, 2016.
- Negt, Oskar and Alexander Kluge. *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Trad. por Peter Labanyi, Jamie Owen Daniel and Assenka Oksiloff, U of Minnesota P, 1993.

- Ordaz, Luis. *Florencio Sánchez*. Centro Editor de América Latina, 1971.
- Pacheco, Carlos Mauricio. “Los disfrazados”. *Teatro Rioplatense (1886-1930)*. Prólogo de David Viñas, selección y cronología de Jorge Lafforgue, Biblioteca Ayacucho, 1986, págs. 155-77.
- Pellarolo, Silvia. *Sainete criollo/Democracia/Representación: el caso de Nemesio Trejo*. Corregidor, 1997.
- Pellettieri, Osvaldo. *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Galerna, 2008.
- \_\_\_\_\_. director. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen II: la emancipación cultural (1884-1930)*. Galerna, 2002.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Sudamericana, 1988.
- Quesada, Ernesto. *En torno al criollismo*. Centro Editor de América Latina, 1983.
- Rela, Walter. *Historia del teatro uruguayo 1808-1968*. Banda Oriental, 1969.
- Rogers, Geraldine. *Caras y Caretas: Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. Universidad Nacional de La Plata, 2008.
- Sánchez, Florencio. “Canillita”. *Teatro Rioplatense (1886-1930)*. Prólogo de David Viñas, selección y cronología de Jorge Lafforgue, Biblioteca Ayacucho, 1986, págs. 93-108.
- \_\_\_\_\_. “El desalojo”. *Teatro*, tomo II. Selección y prólogo de Walter Rela, Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 122, 1967, págs. 204-24.
- \_\_\_\_\_. “El teatro nacional”. *Mundo uruguayo*, jul. 1930, [http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Florencio\\_Sanchez/lib/exe/fetch.php?media=el\\_teatro\\_nacional-en\\_mundo\\_uruguayo.pdf](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Florencio_Sanchez/lib/exe/fetch.php?media=el_teatro_nacional-en_mundo_uruguayo.pdf)
- \_\_\_\_\_. “Moneda falsa”. *Teatro*, tomo II. Selección y prólogo de Walter Rela, Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 122, 1967, págs. 255-88.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Grupo Editorial Norma, 2000.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke UP, 2003.

# Argentina Performance Art

## Open Call

**Argentina Performance Art es la primera y única plataforma digital dedicada exclusivamente a la investigación teórica de la Performance Art en Argentina. Es un acervo en construcción constante que revisa y pone en valor su pasado y su actualidad, al mismo tiempo que allana el territorio para preguntas, análisis y resoluciones.**

**Nos interesa formular una construcción histórica activa, que proponga diversos puntos de partida y alimente la pluralidad de voces. En las primeras ediciones buscamos plantear distintas hipótesis sobre el surgimiento de la performance como concepto, lenguaje y signo en Argentina.**

Si sos investigadorx, artista, teóricx, curadorx, docente, gestorx y/o estudiante y produjiste textos críticos, artículos, trabajos de investigación, reseñas, notas periodísticas o ensayos en torno a la performance argentina, te invitamos a presentarlos para que pasen a integrar el acervo en construcción de la plataforma.

El material deberá ser enviado a [info@argentinaperformanceart.com](mailto:info@argentinaperformanceart.com) en formato Word. Incluir en el cuerpo del mail los siguientes datos: - nombre y apellido del autorx - título del texto - breve resumen del material enviado (3-4 líneas) - breve biografía del autorx (máximo 200 palabras) - los textos pueden ser inéditos o haber sido publicados anteriormente. Si ya fueron publicados por favor indicar dónde y cuándo. Por favor incluir en el archivo del texto la bibliografía utilizada. En caso de contener imágenes ilustrativas indicar créditos. El material recibido será evaluado por el equipo editorial de la plataforma. En caso de que tu texto sea seleccionado, te notificaremos por correo electrónico y este pasará a formar parte del acervo en construcción de la plataforma.