

Presencia del sainete en el teatro argentino de las últimas décadas

Oswaldo Pellettieri

El trabajo parte de una premisa que todos compartimos: el sainete es un género germinal dentro de nuestro teatro. Desde el lejano *El amor de la estanciera*, pasando por *El detalle de la acción de Maipú* (1818) y *Las bodas de Chivico y Pancha* (1823), los famosos "fines de fiesta" y el Cocoliche del ciclo de *Juan Moreira*, el denominado Sainete Criollo, el Grotesco Criollo, hasta expresiones del teatro de las últimas décadas, de las que vamos a rescatar aquí *El grito pelado* (1967) y *La pucha* (1969) de Oscar Viale y *Los compadritos* (1985) de Roberto Cossa, se puede hablar de una continuidad de formas que corresponden al sainete, que han ido evolucionando, mestizándose con otros géneros.

Sin embargo, sus núcleos estructurales se han mantenido a través del tiempo y es relativamente fácil reconocerlo como una obra predominantemente breve, con personajes típicos, algunos caricaturescos, de desarrollo entre jocoso y sentimental, con un conflicto concreto, transparente, con una serie de detalles materiales que casi siempre desembocan en una crítica de costumbres, con un nivel de lengua peculiar de las clases populares. En suma, lo que se ha dado en llamar *carnevalización*, especialmente en lo referente a la ausencia de límites entre el espectador y el espectáculo y a la mostración de la realidad vista de una manera ambivalente.¹ Así en el espacio del patio del conventillo tradicional de las obras de Pacheco o Bacarezza y en el recreo de *Los compadritos*, de Roberto Cossa, todo confluye, sin jerarquías, todos los registros lingüísticos e ideológicos, desde las meditaciones sobre el porvenir del mundo hasta el chiste más elemental.

A partir de las primeras piezas, el sainete ya aparece como una estructura que evoluciona junto a la vida del país. Esto ha generado una tradición teatral. Al hablar de este fenómeno no debemos olvidar que la tradición se nutre tanto del legado cultural anterior como de la renovación. De esta manera cada generación de creadores y espectadores hace una lectura distinta de esa tradición, la interpreta desde su horizonte cultural y recibe influencias externas. De estas lecturas nace la síntesis que en los diferentes momentos

históricos se pudo llamar *gauchesca primitiva*, *sainete o grotesco criollos* y últimamente, para algunos, *neogrotesco* o *neosainete*.

La renovación proviene de las expectativas de cada generación y de las exigencias y limitaciones del contexto histórico-cultural. Lo que Eva Golluscio de Montoya llama “*estímulo externo*”²—el teatro por sesiones español, en el caso del sainete criollo; el grotesco italiano en el del grotesco criollo; el teatro del absurdo y el realismo crítico en el caso de las piezas de Viale y Cossa—es un impulso que pone en movimiento a la estructura, para “*semantizar*,” llenar de sentido, determinado momento histórico-social.³

Entonces, por un lado tenemos el reconocimiento de una tradición cultural llamada sainete, que pondremos en contacto con un concepto, al que de alguna manera ya aludimos cuando afirmamos que las distintas generaciones de intérpretes hacían una lectura diversa de esa tradición, que es el de *función estética*, desarrollado por Yuri Lotman.⁴ La *función estética* de un texto se puede caracterizar desde dos puntos de vista: por la presencia de determinadas estructuras y por un conjunto de receptores que le dan un determinado valor. Nos detendremos en la segunda proposición. Lotman agrega que si existe una distancia temporal entre el texto y sus receptores, estos pueden ignorar la presencia de esa *función estética* tal como la percibieron los contemporáneos. Del mismo modo, los nuevos receptores pueden atribuir *función estética* a determinadas estructuras que no eran percibidas por los receptores contemporáneos.⁵

En síntesis, esta ponencia pretende demostrar que en los últimos años, los creadores y los receptores, como herederos de una tradición cultural, hemos hecho una lectura distinta del fenómeno del *sainete criollo* de fines de siglo a 1930, de la que hicieron sus contemporáneos, otorgándole una *función estética* diversa.

Conviene aclarar primeramente que el *sainete criollo* se presentaba al público de la época como *pura fiesta*, diversión, ámbito festival de la existencia cotidiana, en el sentido más amplio y desinteresado del término. Este “espectáculo por sesiones” formaba parte de un circuito marginal, liminar con el denominado “teatro serio.” En general el “público culto” frecuentaba poco las representaciones de nuestros sainetes y cuando lo hacía “sabía” que no se trataba de “teatro,” ya que este concepto lo dejaba para los espectáculos que ese sector social consideraba propios de “compañías serias,” en salas de la misma índole.

En tanto, los propios autores del género concebían al sainete como un género menor. Aunque pocos de los autores, aun los denominados “serios,” dejaron de hacer su sainete, la situación de sus cultores, como hacedores de una especie no considerada artística en su época, era, por lo menos, incómoda. A su nada envidiable situación dentro del panorama cultural de su tiempo, se sumaban los caprichos y los agregados de los “capo cómico” y la poca importancia que les otorgaba la crítica, que fluctuaba entre la condena y la condescendencia a lo que reconocía como género menor, “género chico.”

Son bien conocidas las quejas de Carlos Mauricio Pacheco cuando se lo tildaba de sainetero a él y reconocían como sainetes a sus obras⁶ o el resentimiento de Armando Discépolo cuando se refiere a los sainetes y

“comedias menores” que realizara con sus colaboradores habituales.⁷ Es de hacer notar que algunas de las piezas que denigraba Discépolo son *Mustafá*, *Giacomo*, y *El movimiento continuo*, hoy verdaderos clásicos de nuestro teatro.

Está claro que los principales creadores del sainete viven en constante contradicción con él, por los motivos enunciados y también porque su tendencia a querer renovar el género chocaba con la incomprensión de los restantes integrantes del circuito teatral.⁸

Sin embargo, las limitaciones para hacer una lectura vertical del sainete, para interpretarlo, parten especialmente de la crítica de la época. En algún caso, como el de Mariano G. Bosch, se lo consideraba como un hecho puramente marginal y emergente de un partido político que el crítico denigra.⁹ Desde el otro extremo ideológico también se condena al sainete desde las páginas de *La Vanguardia*.¹⁰

La ceguera con relación a los valores artísticos y sociales del sainete, también alcanzan a su evolución, el grotesco. Quien lea las críticas periódicas de la época del estreno de *Stefano o He visto a Dios*, dos de las creaciones más importantes de nuestro teatro, hoy reconocidas por todos, verá que apenas si la crítica señala el intento de algo mejor.¹¹

Otro caso que cuesta creer es el del notable Carlos Mauricio Pacheco al que se lo ve sólo como “un afortunado pintor de costumbres”¹² y se lo juzga valioso por “. . . los juegos de ingenio que desarrollaba en sus obras.”¹³ Otro crítico afirma que las obras de Pacheco son interesantes por sus “fugaces enredos” y agrega como elogio que “copiaba sin rebajar” y que además era “un pintor fragmentario y simple de la ciudad que amó.”¹⁴

Resulta evidente que la función estética atribuida al sainete por sus contemporáneos era muy elemental, la de ser en el mejor de los casos, copia afortunada de la vida de la ciudad. Hoy creemos que es todo lo contrario: la vitalidad del género consiste en el hecho de que la imagen que genera pone de manifiesto el carácter “irreal” del teatro.

En la actualidad, la perspectiva sobre la especie que tratamos ha cambiado, se bien algunos estamentos del circuito teatral continúan exhibiendo sus prejuicios estéticos e ideológicos con relación a ella. Lo cierto es que el género ha sido estudiado y su función evaluada por los trabajos de Arturo Berenguer Carisomo,¹⁵ Raúl H. Castagnino,¹⁶ Luis Ordaz,¹⁷ Marta Lena Paz,¹⁸ Tulio Carella¹⁹ y el grupo de Susana Marco,²⁰ entre otros. Especialmente en los últimos tiempos, la crítica le ha otorgado una significación más amplia, lo ha identificado temática y estructuralmente y hasta ha tratado de establecer su tipología.

Sin embargo, el fenómeno más importante es la lectura que hacen del sainete los autores de las últimas décadas y cómo recepciona el público a los herederos de algunas de las formas de Pacheco o Novión. Como dijimos al principio, tomaremos para esta pequeña revisión las mencionadas obras de Viale y el último estreno de Cossa, aclarando que no pretendemos postular estas obras como sainetes, sino como tributarias de una tradición cultural en constante evolución.

Podemos afirmar que las tres obras tienen una serie de elementos comunes con el sainete anterior:

1. En ambos tipos de obra hay coincidencia en la deformación de la realidad que tiene como principal artificio el humor, en la caricaturación del costumbrismo. Su carácter no representativo de lo fáctico, su intención de "mostrar" la convención teatral, como ya dijimos "lo irreal" del teatro, los acerca.²¹

2. El resultado de lo que dijimos recién es la búsqueda del espectáculo, la primacía de la música y de las canciones que se advierte en las obras de Viale, en las cuales los elementos mencionados tienen un carácter estructurador, lo mismo que el vendedor callejero de *La pucha*. En *Los compadritos*, la búsqueda del artificio aparece en el discurso mismo de la obra, en esa especie de "teatro dentro del teatro" que desarrolla la familia de Carmelo, "montando espectáculos distintos" a lo largo de la acción con fines de supervivencia. Estos cambios constantes de "puesta en escena" comienzan por la misma apariencia del recreo, según lo que recomienden las circunstancias.

3. En el *sainete criollo*, conviven sin entenderse, cada uno en su jerga, porteños y extranjeros, enfrascados en una evidente confusión idiomática y por ende, conceptual. Los extranjeros que aparecen en *Los compadritos* guardan bastante relación con sus antepasados, el comandante Steiner, ingenuo, torpe, fanfarrón, se acerca a Marcos Figueiras de nuestro primer sainete, *El amor de la estanciera*. Al mismo tiempo, la vivacidad, la capacidad de adaptación del cabo Rudolf Krankel tiene su correspondencia con la larga serie de avispados italianos de las obras de Vacarezza.

4. Tendencia a lo sentimental. Especialmente en las mencionadas obras de Viale. El ejemplo más claro que se puede aportar es "Fábula de la bolsa del pan," de *La pucha*.²²

5. La tendencia del *sainete criollo* a mostrar tipos propios de la ciudad se ve también muy clara en las obras de Viale y Cossa.

Enumeremos ahora los elementos de las obras actuales que delatan una nueva "mirada," el otorgamiento de una nueva *función estética* a las piezas:

1. Hay una utilización conceptualmente distinta del artificio. Tanto Cossa como Viale toman la deformación caricaturesca de la realidad no como fin en sí misma. Este procedimiento es un medio para poner de manifiesto lo inactual, lo mítico de ciertas actitudes. La caricaturación de la amistad, un valor intocable en la tradición del sainete, llena de sentido un momento histórico de crisis en *La pucha*—"Juan que reía" y "Convivencia"—dejando ver la intolerancia y el ocultamiento. Por su parte en *Los compadritos*, la caricatura del comerciante que es Carmelo nos deja ver la decadencia moral de la clase media en un amplio período de nuestra historia, el individualismo que puede acarrear una disgregación definitiva.

2. El humor deformante engloba a todos los actores, incluidos los personajes argentinos protagónicos. Éstos, en el *sainete criollo*, eran los prototipos de las buenas costumbres. No eran risibles sus actitudes y, a veces al final de la pieza, estaba a su cargo la moralización. Paradigma de esta deformación generalizada en los personajes de Viale es "Un velorio out," en *El grito pelado*, en el cual los personajes extranjeros (Camila), los porteños (Cholo) y hasta el propio muerto participan de la grotesca situación. En *Los compadritos*, la parodia, la caricatura del guapo, El Morocho Aldao, un personaje que hubiera sido prestigioso

con su mismo discurso en un *sainete criollo*, resulta ridículo en otro contexto.

3. La conclusión de la caracterización anterior es que la sátira, la parodia, la crítica social en los casos que nos ocupan, va dirigida también a las formas estereotipadas del propio *sainete criollo* que delatan concepciones culturales equivocadas del grupo social que lo dio origen.

4. La novedad del humor absurdo y negro como un elemento más para criticar la realidad es un aporte de este tipo de piezas a nuestra tradición teatral concretada alrededor del *sainete*. Esta técnica se advierte en "Velocidad y resistencia," en *La pucha*, una historia basada en la virtual destrucción del hijo por parte de su padre o en "Esta villa mía," de *El grito pelado*, con la institucionalización de las villas miseria. Por otra parte, el *teatralismo* del absurdo y el *teatralismo* del *sainete* se entrecruzan constantemente. En *Los compadritos* es el caso de una larga secuencia de la escena VI en la que nos encontramos con la sorpresa primero y luego la desazón del personaje del comandante Steiner, al comprobar, por medio de las palabras del oportunista profesor Giménez Bazán, que la realidad política argentina es inclasificable desde el punto de vista lógico. La izquierda y la derecha se confunden; la realidad y sus apariencias se parecen hasta la desmesura. Como la terrible pareja que forman Carmelo y Rosa—que cambia el aspecto del recreo y de su hija según los avatares de la política y de la marcha de los negocios—la realidad argentina de estos años terribles se metamorfosea, "se disfraza," hasta tener un aspecto monstruoso, absurdo, por lo irracional de su desarrollo.

5. En las obras de Viale y Cossa, no aparece la *fiesta*, lo lúdico, lo desinteresado. Si bien en las piezas del primero hay música y canciones, éstas están sirviendo al amargo sentido y enunciado. Lo lúdico había caracterizado al *sainete criollo* desde las primeras obras de Trejo y Soria hasta las de Vacarezza.

El motivo de la desaparición se ve muy claro. Los personajes del *sainete criollo* eran en general risibles, pero aún los más ridículos alcanzaban una suerte de módica dignidad humana en el plano de lo sentimental y hasta de lo patético. Recuérdese al personaje de *Los disfrazados* (1906), de Carlos Mauricio Pacheco, el cornudo don Pietro que miraba "l'humo." En el caso de *Los compadritos*, los personajes de la obra, especialmente Carmelo y su mujer, y todos en general, son ridículos sin salvación. No saben festejar porque no saben reír. Su estúpida *picardía* les ha restado la alegría, la ingenuidad necesaria para estar de fiesta. A las taras de una sociedad y de una cultura equivocadas, agregan las de su propia pequeñez.

Cossa y Viale parecen querer decir—uno en la década del 60 y otro desde la actual—que para sus personajes, extraídos en su mayoría de nuestra clase media, hay pocas esperanzas de salvación. Las formas autoritarias de convivencia los poseen, y ven la vida en términos absolutamente materialistas. Viven desvinculados de la realidad, ajenos al cambio mundial.

En síntesis, ¿cómo se podría interpretar esta nueva lectura del *sainete*, este encuentro en las últimas décadas, por parte de la comunidad de receptores, de una nueva *función estética* al género, esta "semantización" de la obra de Pacheco y Novión o Discépolo y la aparición de obras que, rescatando lo rico de la tradición anterior, le otorgan un sentido distinto, problematizando a un

público que las hizo éxitos populares? Sin duda que como un paso adelante de nuestra cultura. Hemos advertido que el sainete criollo testimonia las contradicciones del país nuevo—el de la inmigración—luego el entrecruzamiento cultural y la crisis que supone, significada por el grotesco y, finalmente, a las formas artísticas actuales que se entroncan con él. Las asumimos como el microcosmos de la realidad, de la ciudad, en el cual la ajenidad y la crisis se han hecho más agudas. En los tres períodos las obras connotan lo mismo: el símbolo del *cambalache* discepoliano.

Seguimos riéndonos con el sainete criollo y sus descendientes, pero al menos ya sabemos de qué nos reímos.

Buenos Aires

Notas

1. Julia Kristeva, *Semiótica 1* (Madrid: Fundamentos, 1978): 189, 208-212.
2. Eva Golluscio de Montoya ha tratado con propiedad este tema en "Innovación dentro de la tradición escénica rioplatense: El caso de Nemesio Trejo," *Boletín del Instituto de Teatro 4* (Buenos Aires) (1984): 119-140. En este sentido también es muy clara la definición de Golluscio de Montoya: "La búsqueda de influencias oculta las tradiciones locales; el encandilamiento de lo nuevo—siempre llegado desde afuera, siempre benéfico—impide reconocer que la región rioplatense disponía, desde muy temprano, de posibilidades de una creación escénica propia y que las mejores obras de teatro del siglo XX no hicieron sino continuar transformando, negando la ya existente." (137)
3. En un reportaje que la investigadora Beatriz Seibel le hiciera a Roberto Cossa en *La Opinión Cultural* (1980), éste reconoce la influencia de la tradición en forma implícita, al referirse a los elementos del grotesco y del sainete en *La nona*: "Yo creo que hay influencias que no provienen de otros autores. Que vienen de la realidad, de la lectura, del cine, de cantidad de cosas. Por ejemplo, el año pasado fui a ver un clásico argentino, *Don Chicho*, de Novión y me encontré con que había contactos con *La nona*. Juro que no conocía la obra. Como vengo de una familia de actores, me la habrán contado los tíos, o habré oído hablar de ella, o quedó en el aire . . ." (2).
4. *Estructura del texto artístico* (Madrid: Ediciones Istmo, 1970).
5. Hay que aclarar que la *función estética* no es una cualidad del objeto artístico, sino una "función" que el objeto cumple para los receptores de determinado tiempo o lugar. Esto le otorga variedad o movilidad al concepto de *función estética*. Esto explica, según Lotman, que un texto religioso—cuyo lenguaje pertenece al mismo nivel semiótico que el texto artístico, al *sistema de modelización secundario*—puede pasar en otra época a ser un texto artístico, debido a situaciones diferentes en la que el texto se produjo.
6. Carlos Mauricio Pacheco, "Apuntes para la historia, *Los disfrazados*," *Bambalinas*, 49 (15 marzo 1919): 3.
7. "Es el mayor dolor de mi vida esas comedias tontas. Las hice . . . no para pan . . . para agua. Yo me torcí por querer más a los que me rodeaban que a mí mismo," Prólogo de Luis Ordaz a *Giácomo y otras obras* (Buenos Aires: Talía): 9.
8. Sin embargo, a pesar de lo que los autores creían, esta antítesis entre la norma y lo original, lejos de desmerecer sus trabajos, les otorgó una enorme vitalidad y una fuerza expresiva de la que carecieron muchas de las piezas del repertorio denominado "serio." Edgard Morín, en *La industria cultural* (Buenos Aires: Galerna, 1967): 30, lo aclara con exactitud: "La estandarización por sí misma no entraña necesariamente la desindividualización; puede ser el equivalente industrial de las reglas clásicas del arte, como las tres unidades que imponían formas y temas. Las restricciones ahogan o nutren a la obra de arte."
9. "El teatro no es escuela; pero es cátedra. Nuestro teatro popular lo es de incultura, ignorancia, procacidades, vulgaridades. Lo que Pelligrini decía del radicalismo, que era un temperamento más que una opinión, deba aplicarse por analogía al público y los autores tipo conventillo y cabaret con tango de letra vulgar; son un temperamento más que una estética y un oficio," *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá* (Buenos Aires: Solar/Hachette, 1969): 287.
10. Dice O. Palazzolo en *La Vanguardia* (11 mayo 1923): "A. Vacarezza, cultor insuperado del peor espécimen de teatro que obtuvo con *Tucuna fue un conventillo* el más grande apogeo . . ." en *Después del estreno* (Buenos Aires: Jan Perrotti, 1925): 127.
11. *Stefano* se estrenó el 26 de abril de 1928, en la sala del teatro Cómico por la Cía. Luis Arata. Las críticas que citamos son las del 27 de abril, de los diarios *La Prensa* y *La Nación*.

Por su parte, *He visto a Dios*, subió a escena el 8 de julio de 1930, por la Cía. de Luis Arata en el Teatro Smart. Las críticas citadas pertenecen al día 10 de julio y también son de los diarios *La Prensa* y *La Nación*.

12. *El Telégrafo*, 7 de julio de 1923.

13. *La República*, 9 de febrero de 1924.

14. *La Nación*, 9 de febrero de 1924. Resulta evidente que el género era mera copia de la realidad para la crítica del momento; de lo contrario no se puede explicar esta definición de la *Revista Mundo Teatral* 1.2 (30 de marzo de 1921): 8, del personaje de Mustafá de la obra del mismo nombre, de Discépolo y De Rosa: "(es) una acabada copia del turco que conocemos."

15. *Las ideas estéticas en el teatro argentino* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1947): 392; "El sainete (Apuntaciones sobre una especie dramática)," *Presencias* 7 (Edición especial dedicada al sainete) (sep.-oct. 1984): 1-48.

16. En varios trabajos, pero especialmente en *Revaloración del género chico criollo* (Buenos Aires: Instituto de Teatro, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1977).

17. En una nutrida bibliografía, entre la que podemos destacar a *El teatro en el Río de la Plata* (Buenos Aires: Futuro, 1946); Prólogo a *Siete sainetes porteños* (Buenos Aires: Losange, 1958); "El sainete," *Breve historia del teatro argentino* 6 (Buenos Aires: Eudeba, 1964); "Zarzuelistas y saineteros," *La vida de nuestro pueblo* (Buenos Aires: CEAL, 1981).

18. Prólogo a *cinco sainetes* de Carlos Mauricio Pacheco (Buenos Aires: Eudeba, 1966); "Prefiguración del grotesco criollo en Carlos M. Pacheco," *Universidad* 54 (Santa Fe) (1962): 119-55. "Para una revalorización de Carlos Mauricio Pacheco," *Universidad* (Santa Fe) 50 (1961): 61-82.

19. Prólogo a *El sainete criollo* (Buenos Aires: Hachette, 1957), reproducido luego en la edición de CEAL (Buenos Aires, 1967) bajo el título de *El sainete*.

20. Susana Marco; et al, *Teoría del género chico criollo* (Buenos Aires: Eudeba, 1975).

21. El concepto de *teatralismo* como enfrentado al *ilusionismo* se puede encontrar en John Gassner, *The Theatre in Our Times* (New York: Crown Publishers, 1963).

22. Todas las citas de *La pucha* y *El grito pelado* pertenecen a la edición de Talía (Buenos Aires, 1969).