

Actualidad del sainete en el teatro argentino

Es conocido el hecho de que durante las décadas que van de 1890 a 1930, se concreta, evoluciona y desaparece un sistema teatral popular marginal en Buenos Aires, que genera fenómenos como el sainete y el grotesco criollo. Hemos estudiado repetidamente las diversas fases del sainete y sus caracteres, además de sus relaciones con el contexto social y con su núcleo de receptores (Pellettieri 1987, 1988a, 1989a, b, d y 1990a).

El motivo de este trabajo es el de observar la productividad de este género popular remanente o residual en nuestro sistema teatral actual. Es decir, textos cuya producción y convenciones son el resultado de otros momentos históricos, y sin embargo, su sentido es todavía accesible y significativo para amplios sectores del público medio que asiste al teatro en Buenos Aires.

A fines de la década del sesenta comienza a producirse una apropiación de los procedimientos del sainete en sus tres versiones —como pura fiesta, tragicómico y grotesco criollo—¹ y muy especialmente de la segunda versión y sus tres modelos: el sainete reflexivo, el sainete inmoral y el sainete del autoengaño².

Trataremos aquí de caracterizar brevemente el sainete tragicómico y luego establecer en qué consiste la apropiación y qué significa para nuestro teatro y nuestra sociedad de hoy. Lo haremos estudiando el nivel formal de los textos y luego el nivel contextual, su relación con la serie social. En síntesis, los motivos del cambio, anclados en el reclamo ideológico del público y nuestra peculiar vida social³.

El sainete tragicómico es un género muy acorde con el horizonte de expectativa de nuestro público popular⁴. A nivel de la intriga, el principio constructivo se torna patético-sentimental y se alterna cíclicamente con lo cómico caricaturesco, que deja de ser un fin en sí mismo para convertirse

¹ A partir de J. Tinianov (1968), A. Fowler (1971: 101-212) y Fernando de Toro (1987: 197-201), hemos estudiado ya las tres fases del sainete (1990a). Nos remitiremos a ese trabajo.

² Estos tres modelos están basados en una clasificación semántica del género, que tiene en cuenta los diferentes niveles del texto —acción, intriga, aspecto verbal y el propio aspecto semántico—. Nuestro método de trabajo, que hemos aplicado desde 1984 en la investigación y actividad docente en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), tiene en cuenta no sólo qué significan los textos, sino cómo significan.

³ En este sentido, seguimos en lo fundamental el método de análisis propuesto por Fernando de Toro (1987: 194-214).

⁴ También el tango canción, en 1917, se vuelve reflexivo, tragicómico, dejando de lado su alegría inicial. Su sentido se adensa, se vuelve amargamente existencial (Pellettieri 1988c).

en un medio para reflexionar sobre ciertas actitudes inactuales de los personajes. Implica una concepción dual de la realidad.

Uno de los artificios básicos del género, la reiteración, lo puede ayudar a definir adecuadamente: «una de cal y una de arena» o «ríe hoy que llorarás mañana». El pasado como «Edad de Oro» y el presente como carga. Conviene aclarar que en esta segunda versión del sainete, los elementos cómico-caricaturescos y patéticos no están fusionados hasta el desenlace⁵, como ocurrirá en la tercera versión, el grotesco criollo, sino que se dan alternativamente.

Además, aunque en el desenlace casi nunca se recupere la armonía — como ocurría en el sainete como pura fiesta— el protagonista del sainete tragicómico está siempre enfrentado con hechos ajenos exteriores a él, no existe el desgarramiento interior, la pérdida total de su lugar en el mundo como ocurre en el grotesco criollo⁶.

Siguiendo con el aspecto semántico de la conducta del protagonista del sainete tragicómico, cabe agregar que él está lejos de la confusión —una de las notas dominantes del antihéroe del grotesco criollo, en el cual aparecían «confundidas» la máscara y el rostro, lo social y lo individual—. Es más: el personaje tragicómico separa racionalmente una y otro y no sólo eso, sino que también puede tematizar sobre su condición ambigua.

Hasta aquí algunas notas generales del sainete tragicómico.

Cabe preguntarse ahora de qué manera se ha dado la apropiación de los modelos del sainete tragicómico en la actualidad: por estilización, por parodia y como pura continuidad, tratando de integrarse a la textualidad finisecular, refuncionalizándola, resemantizándola. A esta tradición teatralista actualizada, nosotros la denominamos «neosainete». Veamos las distintas formas de apropiación⁷.

1. Apropiación por estilización

Toma de la tradición sainetera tragicómica, cierto número de rasgos fundamentales en los distintos niveles de texto que considera fundamentales para su obra. Adapta la textualidad original para sus fines personales, sin cambiarle su ideología estética. No hay transgresión al modelo original⁸, pero sí intensificaciones.

La mayor parte de las apropiaciones por estilización se tomaron del sainete tragicómico reflexivo. Los ejemplos de neosainete reflexivo son varios, entre ellos *Chúmbale* (1971) y *Periferia* (1982), de Oscar Viale; *Un trabajo fabuloso* (1980), de Ricardo Halac; *Perro sobre perro* (1985), de Jorge Boccanera.

⁵ Cfr. Thomson 1972: 20-21.

⁶ Cfr. Kaiser Lenoir 1977: 34-35.

⁷ Por supuesto, estas tres formas de intertextualidad nunca se dan puras. Cuando hablamos, por ejemplo, de apropiación por estilización, seguramente en el texto aparecerán formas de parodia y de apropiación como pura continuidad.

⁸ Bajtin (1986: 170) «La concepción del autor utiliza la palabra ajena en el mismo sentido que sus propias aspiraciones. La estilización representa el estilo ajeno en el sentido de sus propios propósitos artísticos, tan solo volviéndolos convencionales... Al penetrar en la palabra ajena y el alojarse en ella, el pensamiento del autor no entra en conflicto con dicha palabra, sino que la sigue en la misma dirección».

Hemos elegido *Periferia* para la descripción de la apropiación por estilización. Viale ha convencionalizado gran parte de los elementos incluidos en el modelo canónico de este tipo de sainete, que son *Moneda falsa* (1907), de Florencio Sánchez y *Los disfrazados* (1906), de Carlos Mauricio Pacheco.

Como en los modelos finiseculares, el motor de la acción que desempeña Tonino es la defensa de su honra social: quiere batir el récord mundial de permanencia bajo tierra, y de baile, para comenzar a contar para los demás, especialmente para su hijo. Llama la atención que él, el sujeto, prácticamente no pueda salvar ninguna de las pruebas a que es sometido. En una situación parecida a la del grotesco criollo, hacia el desenlace, abundan las secuencias de desempeño que significan una verdadera catástrofe para Tonino, que, con su impericia, pone mucho de sí para llegar al final desgraciado. Sus funciones principales son quejarse y autocompadecerse. El destinador de la acción es la sociedad y ella misma es el principal oponente del sujeto para lograr su cometido.

Desde el punto de vista de la intriga o estructura superficial, *Periferia* es un drama de personaje. Su principio constructivo está anclado en lo patético, y la variedad se la da su comicidad inmediata basada en el chiste verbal y en la caricatura. Su escena todavía se ampara en el espacio del club de barrio —correlato del patio de conventillo carnavalesco— como lugar de cruce de registros lingüísticos e ideológicos.

En síntesis, de *Periferia* todavía puede decirse, a nivel de la estructura superficial, que es un texto de desarrollo patético, con elementos melodramáticos —la coincidencia abusiva— y con un desenlace esperadamente trágico que significa una pérdida total para el protagonista.

Veamos ahora la novedad y el trabajo de convencionalización de Viale sobre los viejos procedimientos, la peculiaridad de su diálogo con la palabra del sainete.

Por un lado, lo que hace es centrar el punto de vista del texto, la focalización de los conflictos absolutamente en el protagonista; lo hace sintetizando, quedándose con los ya mencionados procedimientos que considera pertinentes. Esto significa que deja de lado una serie de artificios y personajes: quita «la fiesta», las canciones, una gran cantidad de personajes liminares al conflicto central y la moraleja final.

Así consigue una síntesis textual que le permite evitar la dispersión y amplificar la soledad, el desamparo individual y social de Tonino, el antihéroe fracasado.

Por otro lado, incluye una serie de procedimientos brechtianos destinados a distanciar al público, a limitar el efecto perlocutorio, y la generación de emociones en el espectador, propios del género.

Estos procedimientos se podrían incluir dentro de lo que se ha denominado lo épico-narrativo. Hay un cambio de funciones de los *personajes-embrague*, destinados a explicar el por qué del accionar del protagonista en la tradición sainetera. Basilio y Peluca se incluyen en la acción central desde el presente. Llevan adelante su cometido mediante el «relato repetitivo», «en el cual dos discursos evocan un acontecimiento» (Todorov 1975: 64). Por supuesto, el punto de vista sobre los hechos es variable y dinámico: entran en polémica, se acusan, incluso interpretan de distinta manera situaciones de las cuales han sido partícipes, se rectifican. La narrativa está siempre dialogizada por una voz que quiere justificar a Tonino (Peluca) y por otra (Basilio) que lo culpa.

Estas voces en su comportamiento, «muestran» a los personajes, los «alteran» con su subjetividad, se dirigen al público; utilizan sus relatos del pasado como puro distanciamiento (Brecht 1970: 37 y 172).

En suma: el efecto que se persigue con los procedimientos de estilización señalados —la síntesis, que permite amplificar los conflictos de Tonino y el cambio de funcionalidad de los *personajes-embrague*— es el de que el receptor observe a un personaje intensamente patético, pero con la suficiente distancia como para poder analizarlos —a él y a su entorno— en sus contradicciones, evitando así la identificación asociativa o compasiva.

No se pretende lograr el distanciamiento brechtiano ortodoxo. Creemos que lo que persigue Viale es lo que Jauss (1977: 220) denomina identificación irónica, es decir el culto del pesar por un personaje referencial irremisiblemente perdido.

2. Apropiación por parodia

Hay otra tendencia dentro del teatro actual, que parodia al sainete tragicómico. Utiliza así «la parodia de la parodia», que en su origen significó el sainete tragicómico inmoral.

Todas las apropiaciones por parodia que conocemos tienen como modelo el sainete inmoral: *Don Chicho* (1933), *La familia de don Giacumín* (1924), *La caravana* (1915), todas de Alberto Novión.

La parodia, como la estilización, son hechos que tienen que ver con la intertextualidad. Es por ello que resulta conveniente sintetizar las características de los modelos parodiados.

En estas piezas, el motor de la acción es el egoísmo del sujeto que busca mejorar su situación en el seno de la sociedad a través de la destrucción de los demás personajes, o por lo menos, valiéndose del esfuerzo de ellos⁹. La moral del sujeto, que puede ser individual o colectivo, está totalmente

⁹ El intertexto semántico de estos personajes a nivel literario se remonta al Viejo Vizcacha de La vuelta de Martín Fierro (1879), de José Hernández, o al pícaro protagonista de El casamiento de Laucha (1905), de Roberto J. Payró. El intertexto social abarca, lamentablemente, enormes períodos de la vida político-social de la nación.