

sociales, pero en los textos estudiados están organizados por principios estéticos que someten ese material extraestético a la norma estética de la época, a un tipo determinado de representación de la realidad, que en este caso se adhiere a las estrategias discursivas de la forma sainete tragicómico.

Cabría preguntarse entonces por qué el subsistema culto actual redescubrió una tradición textual considerada como género desplazado por las instituciones legitimantes entre 1930 y 1960.

En primera instancia, la tragicomedia es el género de mayor fuerza en nuestro sistema literario popular; por lo tanto, es evidente que se adapta mejor que ningún otro al imaginario de nuestro público medio.

Luego, el sainete tragicómico se ajusta más que ninguna otra textualidad a la crisis<sup>13</sup> sin precedentes que aqueja a nuestro país desde fines de los sesenta y que se ha acentuado en la actualidad. Y es así porque su protagonista, cuando comienza la acción, ya es un hombre en crisis, alguien en trance de perder la esperanza de vivir mejor, de hallar un lugar en el mundo.

La crisis no ha hecho más que amplificar los problemas que mostrara el género viejo<sup>14</sup> intensificándolos. Ahora, el nieto del inmigrante vive a los tumbos en un país que ha envejecido tempranamente, en medio del desarraigo, la dispersión, el «vale todo», y ve, frente a ese medio hostil, el autoengaño como salida. Si el sainete recreaba para el receptor los emergentes de una ciudad interiorizada (la mezcla de registros, el amontonamiento, la opacidad en el discurso de los actores, la rotunda polémica entre individuo y sociedad, la metáfora del cambalache), el neosainete va más allá, señala que si no reaccionamos pronto —igual que Rosa en *Y el mundo vendrá*— como afirma la letra tragicómica del tango: *As de cartón*, pronto sabremos que «todo acabó».

La segunda pregunta sería: qué intencionalidad diferente implica que se elija la estilización, la parodia o la inclusión como continuidad.

Ya dijimos que la estilización y la parodia implican en este caso adherencias a la modernidad que comienza en el teatro argentino en 1930 con el Teatro Independiente. Toman al sainete como algo ajeno, lo auscultan, se distancian de él. La estilización prioriza el motivo estético destinado a crear una nueva convención. En cambio, la parodia muestra la automatización del género, de sus roles sociales, de su ideología; implica una crítica al pasado visto como algo ya reaccionario en su mismo origen. La parodia del sainete tragicómico propone una ruptura de la inercia en la aceptación de los modelos vigentes, en cuanto a la función que le había otorgado el sistema teatral.

La apropiación como pura continuidad implica todo lo contrario con relación a la tradición del sainete. Consiste en una crítica, en el establecimiento de una polémica contra la modernidad marginal de nuestro teatro,

<sup>13</sup> Béjin-Morin (1976). Crisis «como momento de verdad», como una situación angustiosa en la «que el sistema duda entre el aferrarse a lo que determina como constituyente de su superficie, su espacio vital actual y su emergencia evolutiva, cargada de esperanzas y de amenazas, que hace posible la liberación de las energías y los gérmenes del espacio vital» (pág. 7).

<sup>14</sup> Está claro que estas parodias, estilizaciones y continuidades, han resemantizado nuestra lectura de los viejos textos. Los textos nuevos dialogan con aquellos, les otorgan una nueva dimensión. Así el sistema teatral crece, «se suspende», se piensa a sí mismo.

objetando, especialmente, su actitud utópica de querer acabar con las textualidades del pasado. Al mismo tiempo, señala el advenimiento de una nueva ideología estética basada en una cultura de mezcla, de cruce, de convergencia, en la cual ningún discurso sea hegemónico.

En otro sentido, estas apropiaciones como continuidad, pueden interpretarse como un reclamo ideológico del público. Empiezan a aparecer en 1988, cuando ya la crisis económica y social se comenzaba a mostrar como terminal. En la época del advenimiento del sainete tragicómico, sus personajes estaban perdidos en un país nuevo, se habían adherido ficticiamente a él, su inestabilidad era la del público. Se estaba a comienzos de un ciclo histórico, era relativamente fácil adherirse a desenlaces como los de *Los disfrazados* o *Don Chicho*, absolutamente negros, porque los creadores vivían en una sociedad relativamente segura de sus bases ideológicas y de un futuro más o menos claro. Algo parecido pasa en el momento canónico de nuestra modernidad marginal, los sesenta: la clase media vivía su auge sociopolítico y podía darse el lujo de verse cuestionada abiertamente en escena.

Hoy, nosotros, el público argentino del noventa, tenemos la necesidad de dejar de vivir mal, de comenzar a tener un proyecto de vida. Entonces esos finales no pesimistas, ese predominio de los sentimientos, del vínculo afectivo, de *Y el mundo vendrá* o *El partener*, quizá deban interpretarse como el resultado de nuestro reclamo ideológico, de nuestra necesidad de tener una esperanza.

**Oswaldo Pellettieri**



## Bibliografía

- BACHTIN, MIJAIL (1974), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Barcelona, Carlos Barral.
- (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F.C.E.
- BÉJIN, A., y MORIN, E. (1976), «La notion de crise», *Communications*, n.º 25.
- BRECHT, B. (1970), *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- DE TORO, A. (1988), «Observaciones para una definición de los términos tragoedia, comoedia y tragicomedia en los dramas de honor de Calderón», *Texto-Mensaje-Recipiente*, Tübingen, Gunter Narr, págs. 101-140.
- DE TORO, F. (1987), *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna.
- FOWLER, A. (1971), «The Life and Death of Literary Forms», *New Literary History*, II, n.º 2, págs. 202-212.
- HUTCHEON (1981), «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poématique*, n.º 46.
- (1978), «Ironie et parodie: stratégie et structure», *Poétique*, n.º 36.
- JAUSS, H.R. (1977), *Asthetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*, I, München, Fin.
- KAISER LENOIR, C. (1977), *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*, La Habana, Casa de las Américas.
- PELLETTIERI, O. (1986), «Presencia del sainete en el teatro argentino de las últimas décadas», *Latin American Theatre Review*, 20/1, 71-77.
- (1987), «La primera época del teatro de Armando Discépolo (1910-1923)», *Obra Dramática de Armando Discépolo*, I, Buenos Aires, Eudeba, págs. 23-71.
- (1988a), «Armando Discépolo: entre el grotesco italiano y el grotesco criollo», *Latin American Theatre Review*, 21/2, 55-71.
- (1988b), «El realismo reflexivo y sus variantes en el Río de la Plata en la década del sesenta», en prensa, 2.º Congreso Argentino de Estudios de Literatura Iberoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- (1988c), «Evaristo Carriego y el sistema literario de las letras de tango», *Relieve*, I, n.º 11.
- (1989a), «Constantes del teatro popular en Argentina», AAVV, *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*, Buenos Aires, IITCTL, Galerna-Lemcke, págs. 171-197.
- (1989b), «*El partener*, la tragicomedia de la impostura y el desamparo», Universidad Nacional de Litoral, *Serie Teatro Argentino*, págs. 49-67.
- (1989c), «El teatro de Eduardo Rovner», *Teatro*, de Eduardo Rovner, Buenos Aires, Corregidor, págs. 7-44.
- (1989d), «El sainete español y el sainete criollo géneros diversos», II Congreso Argentino de Hispanistas, Asociación Argentina de Hispanistas, Universidad Nacional de Cuyo.
- (1990a), «Las primeras obras de Armando Discépolo en colaboración (1914-1917)», *Obra Dramática de Armando Discépolo*, II, Buenos Aires, Eudeba-Galerna, págs. 21-75.

—— (1990b), *Teatro Argentino de los 60: polémica, continuidad y ruptura*, Estudio Preliminar, compilación y «El teatro del sesenta y su proyección en la actualidad», Buenos Aires, Corregidor.

TINIANOV, Y. (1968), *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo.

THOMSON, P. (1972), *The grotesque*, London, Cox & Wiman.

TODOROV, T. (1975), *Poética*, Buenos Aires, Losada.

VIALE, O. (1983), *Periferia*, Buenos Aires, T.M.G.S.M.

VOLOSHINOV, V. (1981), «El discurso en la vida y el discurso en la poesía» en Bakhtine, *Le principe dialogique*, Paris, Seuil.

