

ni él ni los demás tienen una valoración ideológica común de la realidad. Cuando ya están todos condenados, se vuelve necesario para que se expliciten de manera machacona los sobreentendidos. Tampoco consiguen aclarar nada: la palabra engañosa los ha anulado.

El enmascaramiento verbal que hacía imbatible a don Chicho en los treinta, se vuelve ridículo para Chicho en los setenta. El paralelismo con la serie social se vuelve inevitable; el discurso del protagonista, lo mismo que el de Carmelo, su hermano y socio en el fracaso, trata de encubrir su inercia con una retórica parecida a la de nuestros gobernantes en las ya crónicas situaciones críticas del país. Precisamente, Carmelo, cuando todo está perdido, cuando ya no hay qué vender, en gran parte por su mal manejo de la situación, dice el consabido: «Aquí hay que poner el hombro todos y en serio».

La nona puede leerse como un microcosmos del país, como una analogía de nuestra decadencia; sin duda que al personaje inmoral, a la familia indolente, se les apareció un contendiente inesperado.

En segunda instancia implica también un metalenguaje crítico de la obra parodiada. Un juego de comparaciones, muchas de las cuales ya hemos llevado a cabo. La palabra de Cossa anida en la palabra de Novión y entra en hostilidades con ella, con su ideología estética (Bajtín 1986: 270-271), polemiza abiertamente. Crea un modelo nuevo sobre la base del anterior y se ubica *cerca de él* para que se advierta más su diferencia.

Este nuevo modelo, que amplifica la recepción irónica por parte del espectador, se puede definir a nivel de la intriga como un texto realista, con una manifiesta tesis social, que utiliza los procedimientos cómico-caricaturescos con el fin de probar dicha tesis e incluye un desenlace trágico.

3. Apropiación dada como pura continuidad

Más que apropiación por continuidad, podríamos denominar esta forma de intertextualidad como inclusión voluntaria del nuevo texto dentro del sistema viejo con el fin de continuarlo, de resemantizarlo, de recrearlo. En la descripción que haremos enseguida, se podrá notar la diferencia con la estilización y la parodia. Se ha visto ya que para ellas el texto viejo es algo ajeno. En cambio, en la apropiación como pura continuidad se mantiene con el paratexto un tipo de relación afectiva. Se lo piensa como algo propio. En los últimos tiempos han aparecido una serie de textos de este tipo. Podemos mencionar entre otros a *El partener* (1988), de Mauricio Kartun, un texto que articula internamente el sainete inmoral y el sainete del autoengaño; *Y el mundo vendrá* (1989), de Eduardo Rovner, que continúa

la tradición del sainete del autoengaño, y *Pascua rea* (1989), de Patricia Zangaro, que se inscribe dentro del sainete reflexivo.

Elegiremos para nuestra descripción a *Y el mundo vendrá*, por ejemplificar el sainete del autoengaño, el único que resta reseñar de los modelos del sainete tragicómico.

Casi la totalidad de la pieza se asume como sainete del autoengaño, cuyo modelo es *El movimiento continuo* (1916), de Armando Discépolo, Rafael José De Rosa y Mario Folco¹². Las innovaciones introducidas por Rovner son muy productivas pero mantienen el texto dentro del género viejo. Reitera procedimientos ingenuos —deliberadamente ingenuos— y hace una serie de puntualizaciones con las que trabajaremos.

El motor de la acción gira alrededor de la honra social. El aparente sujeto, Vicente, un fracasado que ya ni puede defender con aplomo su profesión de mozo de restaurante, empeñado en su afán de salir de la miseria, se autoengaña, cree poder convertirse en un bailarín «igual que Zorba el Griego». Más tarde perfecciona su plan: hará de su casilla en el delta del Tigre, «un restaurante griego internacional» en el que, hipotéticamente, ingenuos turistas extranjeros dejarán sus dólares, y de su hambrienta familia, sus ayudantes, en esta nueva «quimera del oro». Como su modelo tradicional, Vicente es muy activo, tanto que su llegada enlaza la trama. A partir de su entrada, sus funciones: delirar, ensayar, tratar de convencer, lograr consenso, llevar el proyecto adelante, conducen a la familia a la convicción de pasar de «la miseria a la abundancia».

También como ocurre en el modelo anterior, en el desenlace se detiene la acción de Vicente y esto sucede cuando «la rueda de la fortuna» acaba con el autoengaño, fracasa su plan y la familia retorna «de la abundancia a la miseria».

Después de que el catamarán lleno de turistas pasa sin detenerse en la isla, ante el estupor de la familia torpemente disfrazada de griegos, Rovner amplía la semántica del género. En la tradición, el protagonista, luego del desengaño, volvía inmediatamente a autoengañarse. El personaje de Rosa, la mujer de Vicente, de simple oponente pasivo —rol en el que queda en el original— se convierte en el sujeto de la pieza. Termina con el antiguo plan e instaura otro nuevo, de acuerdo con la honra social: ofrecerán el espectáculo, pero sin postizos ni ropajes extraños, para la gente del lugar. La lancha colectiva se detiene y el proyecto triunfa.

Esta resemantización se aprecia en el nivel de los procedimientos de la intriga de manera distinta. El sujeto de la acción no es el protagonista en el nivel de los procedimientos de la estructura superficial.

El protagonista de la intriga es Vicente. Como en la tradición del género, anima y ficcionaliza el movimiento de la intriga. Ella depende de su inesta-

¹² Entre otros textos de la tradición del sainete del autoengaño se pueden mencionar *Los chicos de Pérez* (1916) y *La donna é mobile* (1926), de Carlos R. De Paoli; *Giacomo* (1924), de Armando Discépolo y Rafael J. De Rosa; *Los desventurados* (1922) y *Despertate Cipriano* (1929), de Francisco Defilippis Novoa.

bilidad patética, que modula la dualidad propia de la tragicomedia. Esa inestabilidad y las ansias de su familia por escalar en la vida social, consiguen arrastrar a todos a la posibilidad de la utopía. A partir de esta situación se construye el artificio central del texto: la alternancia cíclica de lo cómico y lo patético a partir de la reiteración. Esto connota la base semántica del género: en *Y el mundo vendrá*, los personajes están expuestos al ya mencionado «una de cal y otra de arena», según el dicho popular.

Vicente —como en la tradición— es dueño de una personalidad dual; seduce a los personajes de la escena, pero es vulnerable, ridículo, para los integrantes de la platea. Es percibido en todo momento por el espectador o el lector, como un personaje fracasado, un actor presente en nuestro sistema teatral desde Florencio Sánchez. Su aparente aplomo deja ver una absoluta desarmonía con el medio y cuando Rosa lo suplanta en el manejo de la acción, pierde la dualidad mencionada y es percibido como ridículo no sólo por la platea sino también por la escena.

El rasgo secundario de la tragicomedia del autoengaño también aparece. Los procedimientos realistas estallan, se destruyen a cada instante. Lo cómico inmediato —el chiste verbal— transgrede los encuentros personales, cuestiona abiertamente la verosimilitud de la opinión común y se instala en el verosímil del género. Sólo en el desenlace, se concreta un encuentro personal a la manera realista, durante el cual Rosa desenmascara el autoengaño y el engaño colectivo postulando la tesis realista de la pieza, vivir con lo nuestro.

Todos los personajes menos Rosa están contruidos a partir de la marca del género, a partir de un rasgo risible de su comportamiento, intensificado: Mary, la «escort», y Luis, el compositor de villancicos en los entierros de los organizados ladrones del lugar, y el tío Beto, el vivo-tonto del sainete tradicional. Ellos intensifican el efecto de la visión de Vicente como personaje ridículo, como héroe desaparecido. Esto es así porque a partir de los recursos cómicos de los personajes caricaturescos, que se traducen en un desenlace inesperado, se consigue lo distintivo del género: mostrar la pequeñez humana, poner de manifiesto la simulación en la lucha por la vida. Estos personajes caricaturescos tampoco buscan el efecto perlocutorio de la identificación; se persigue que el público se distancie de ellos.

Solo el personaje de Rosa logra una identificación simpática con la platea, consigue que el público «se ponga en su lugar». Es *personaje-embrague*, la marca de la presencia del autor en el texto. Por otra parte, su introducción es típica en la trama del género, sus antecedentes inmediatos son la Belarmina de *Los políticos* (1897), de Nemesio Trejo, y la Pepa, del mencionado *El movimiento continuo*.

En *Y el mundo vendrá* hay un planteo moral, la intención de contraponer a dos prototipos de los argentinos encarnados por Rosa y Vicente. El se-

gundo se identifica con quien busca «zafar» de cualquier manera, como sus antecesores, cree que es posible hacer la América de una sola vez. Su hacer está destinado por el contexto social, que también está desquiciado y alimenta falsas ilusiones de prosperidad. Rosa, como ya se comenzó a decir, personifica la actitud deseable frente a la crisis: «Vive con los pies en la tierra», cree en sus propias fuerzas. Detesta las soluciones milagrosas, propone terminar con la «rueda de la fortuna» de la tragicomedia argentina.

Tal como se puede advertir, la unidad estética con el pasado es casi total. Tanto que de *Y el mundo vendrá*, se puede decir lo mismo a nivel de la intriga de lo que afirmamos cuando definimos el sainete del autoengaño: es un texto con desarrollo caricaturesco, con algunos procedimientos de comedia, en el cual a partir del autoengaño del protagonista, lo cómico y lo patético se alternan en su desarrollo. El desenlace es esperadamente tragicómico con pérdida parcial para el protagonista.

Rovner —como Kartun y Zangaro en los textos mencionados— entra en polémica abierta con la modernidad que todavía encarna en la Argentina el sistema teatral inaugurado en los sesenta.

Y el mundo vendrá pone en escena, hace circular nuevamente, procedimientos contra los cuales se alzó la modernización que encarnó el sesenta —el absurdismo, el realismo reflexivo—. Cree que no sólo los problemas de la clase media deben ser debatidos en la escena argentina y que nuestra peculiar problemática debe ser encarada a partir de textualidades finiseculares.

El texto de Rovner trabaja con lo sentimental, con lo feo, con el final esperanzado. En suma: con lo no-moderno. Con lo temático ocurre otro tanto: no habla de la diáspora de la familia —tema fundamental en Cossa o Halac— sino todo lo contrario, su solidaridad nunca se pone en duda.

Asimismo es interesante insistir en que cuando necesita ampliar la semántica del género lo hace mediante un personaje, Rosa, y a través de un procedimiento, el encuentro personal a la manera del costumbrismo, absolutamente tradicionales en nuestro sistema. Por otra parte, estos textos deben ser llevados a escena con los códigos del denominado actor nacional.

Para concluir: ya en el transcurso del trabajo hemos ido dando notas sobre la significación de estas apropiaciones, que en principio implican la presencia de una fuerte textualidad, de un sistema teatral maduro, dueño de una vigorosa identidad.

Sin embargo, creemos que es conveniente verbalizar aquí lo más importante, ya que, contrariamente a lo que algunos creen, la elección de una estética determinada implica siempre una elección ideológica. En los textos vistos hay innumerables conflictos extraestéticos: el fracaso del argentino de clase proletaria, las limitaciones de su vida en el plano social, económico y familiar, su necesidad de un triunfalismo pueril. Estos son conflictos