

**Concurso Nacional
de Ensayos Teatrales
"Alfredo de la Guardia"**

Koss, María Natacha
Concurso nacional de ensayos teatrales Alfredo de la Guardia / María Natacha Koss ;
Gabriel Fernández Chapo ; Alicia Beatriz Aisemberg ; ilustrado por Oscar Ortíz. - 1a ed. -
Buenos Aires : Inst. Nacional del Teatro, 2009.
100 p. ; 22x15 cm. - (Premios)
ISBN 978-987-9433-75-1
1. Teatro Argentino. I. Fernández Chapo, Gabriel II. Aisemberg, Alicia Beatriz III.
Ortíz, Oscar, ilus. IV. Título
CDD A862

Fecha de catalogación: 24/09/2009

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta N° 232/08.
Ejemplar de distribución gratuita - Prohibida su venta

CONSEJO EDITORIAL

- > Beatriz Lábatte
- > Gladis Contreras
- > Mónica Leal
- > Alicia Tealdi
- > Carlos Pacheco

STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Raquel Weksler
- > Elena del Yerro (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño de tapa*)
- > Gabriel D'Alessandro (*Diagramación interior*)
- > Grillo Ortiz (*Ilustración de tapa*)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-9433-75-1

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina.
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.
Reservados todos los derechos.

Impreso en Buenos Aires, abril de 2009.
Primera edición: 3.500 ejemplares

> prólogo

El ensayo es una manera de discutir públicamente ideas, imágenes e intuiciones sobre temas muy diversos. En tanto es una discusión que se dirige al público podemos decir que es un tipo de reflexión que se parece mucho a la puesta en escena de una obra de teatro. En tanto forma de escritura permite agrupar elementos heterogéneos sin intentar reducirlos a un denominador común y armar constelaciones de conceptos que se pelean unos con otros pero sin que se llegue a un nítido vencedor (Adorno dixit). Las discusiones, a veces, parecen clausuradas. Al parecer clausuradas dan la idea de que no hay que preguntar más por esos temas o tópicos. Producir una convocatoria de ensayos sobre el teatro bajo la figura emblemática de Alfredo de la Guardia es creer que las discusiones estéticas no están, nunca, cerradas. Es invocar la apertura a la discusión pública de todo lo que parece asentado: relación de las artes escénicas con el público, el sentido de la belleza estética, las figuras de autor y dramaturgo, las historias, las relaciones políticas y sexuales entre tod@s, las estéticas de actuación, los 'genios' que dominan épocas, los 'genios' caídos de los que nadie quiere recordar su condición de tal, etcétera. Este jurado considera unánimemente que este concurso debe continuar, sedimentarse, progresar, estimular y crecer en su convocatoria. El resultado logrado así lo testimonia.

MOIRA SOTO, JORGE RICCI, HORACIO BANEGA

El teatro y
las artes plásticas

María Natacha Koss

Nació en Buenos Aires en 1978. Es licenciada y profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se dedica a la docencia en distintas instituciones universitarias (entre las que se cuentan la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Católica Argentina), a la investigación y al periodismo. Integra la Comisión Directiva de la Aincrit (Asociación de Investigación y Crítica Teatral). Su campo de especialización es el teatro y el mito, tema sobre el que ha publicado en diversos libros y revistas especializadas. Desde 2007 es becaria del Centro Cultural de la Cooperación.

> introducción

Las relaciones entre el teatro y las demás artes han sido a lo largo de la historia muy fructíferas y muy conflictivas a la vez, dependiendo la mayoría de las veces de la visión de teatro que determinada sociedad ostenta. De los griegos a esta parte, las artes escénicas han tenido variada suerte, pero las artes plásticas permanecieron –junto con la música– como estandartes de las manifestaciones estéticas humanas, a pesar de las condenas platónicas y la lucha medieval iconoclasta.

La pintura, a veces, ha servido como medio de conservación de la imagen teatral; en otras ocasiones, el teatro ha servido de estímulo y modelo a la pintura; incluso la pintura ha servido como intertexto para el teatro. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, numerosos pintores se acercaron al teatro como un lugar donde plasmar sus ideas plásticas en forma de decorados para *ballets*, óperas o teatros de arte, borrándose los límites entre ambas artes, cuestión que se incrementará a partir de las primeras décadas del siglo XX con manifestaciones como el *happening* o la *performance*. Algunos artistas crearon, además, obras escénicas en las que sustituían los pigmentos por la luz y el movimiento y otros antepusieron a las imágenes la exploración del espacio escénico. Por lo tanto, cuando nos referimos a teatro, queremos abarcar con este término a todas las manifestaciones escénicas: danza, títeres, mimo, etcétera, y todos los híbridos que surgieron a través de los siglos.

Para analizar estos aspectos, haremos primero un repaso histórico por algunos de los grandes hitos de la historia del teatro. Si bien este repaso será necesariamente incompleto debido a la extensión del trabajo, podremos igualmente apreciar de qué manera las artes plásticas se relacionaron con las artes escénicas recurriendo, entre otras, a las diferentes herramientas que la iconografía, en tanto metodología interdisciplinar, brinda para el análisis.

Finalmente veremos para el caso de Argentina las distintas maneras en que el teatro y la pintura se relacionan en la historia reciente, ya sea en la instancia de creación como en las puestas en escena.

> I. El teatro y la pintura en el mundo griego

Las primeras manifestaciones escénicas griegas no son, como suele suponerse, las teatrales. Por lo menos tres o cuatro siglos antes de las primeras tragedias (esto es, alrededor del siglo IX a.C.) ya se registra la existencia de los aedos y rapsodas.¹ Estos eran poetas orales profesionales que conllevaban en sí mismos múltiples funciones y se valían de variedad de recursos, como veremos a continuación. Los temas de sus relatos, si bien eran amplios, estaban relacionados por un acontecimiento histórico común: la guerra de Troya, acaecida aproximadamente entre los años 1193 y 1184 a.C. Se supone que Homero,² el más famoso de esos narradores, no solo creó cantos con respecto a este tema sino que además recopiló cantos preexistentes, puliéndolos y organizándolos estéticamente en base a dos núcleos temáticos: los hechos del último año de la guerra (*Iliada*) y la vuelta de uno de los héroes a su hogar (*Odisea*).

Con la guerra de Troya, históricamente, nos encontramos sobre finales del período reciente de la edad de bronce y el principio de la edad de hierro. Se registra aquí un tipo de escritura silábica llamada Lineal B, de la cual se hallaron testimonios en Creta y en la Grecia continental, de donde se supone originaria. Sin embargo lo que ha podido descifrarse no resultó ser muy relevante: eran simplemente registros de inventario. Como no se encontró producción literaria se supone que la sociedad, a pesar de todo, continuaba siendo básicamente oral. El problema para el historiador es que a partir del año 1100 sobreviene un período oscuro –tal vez ocasionado por una invasión doria– en el que desaparece casi

1. Estamos al tanto de la diferencia entre ambos, pero para el tema que nos ocupa los tomaremos, en todos los casos, como sinónimos de poetas orales.

2. Cabe recordar que la existencia de Homero es aún hoy un tema controversial. Mientras siete ciudades se disputan ser su cuna, muchos opinan que en realidad, dada la monumentalidad de la tarea realizada, Homero no sería una persona sino el nombre de un grupo de aedos quienes, en un trabajo conjunto, organizaron los dos grandes poemas épicos. Ninguna de estas cuestiones tiene hechos o datos concretos que las respalden, sino que son más bien teorías e hipótesis.

todo vestigio de escritura hasta 776, fecha de la introducción del alfabeto en Grecia. Y es en esta *edad oscura* cuando nacen los poemas homéricos.

Durante mucho tiempo se supuso que *Ilíada* y *Odisea* habían sido creadas a través de la escritura, pero descubrimientos antropológicos del siglo XX demostraron lo contrario.³ Siendo entonces definitivamente una sociedad de tipo oral, el rol de los aedos no será simplemente lúdica ya que la transmisión de cualquier tipo de conocimiento se realiza a través de la narración. Además, los griegos arcaicos consideraban que los únicos capaces de crear eran los dioses; a lo sumo, los hombres podían transmitir lo que las divinidades les habían confiado. Posteriormente, en la época clásica con la escritura ya establecida, Platón verá en el recuerdo la fuente de conocimiento, en base a su teoría de la reencarnación.⁴ En cualquiera de los dos casos, la memoria se manifiesta como fundamental. No es de extrañar entonces que sea la diosa de la memoria (Mnemosine) la madre de las Musas, rectoras de las artes. El aedo, al declamar, era inspirado por ellas; es decir, las Musas hablaban por boca del poeta, lo que terminaba convirtiéndolo en una suerte de sacerdote ya que oficiaba de intermediario entre los dioses y el resto de los hombres. Este aspecto

3. Véase al respecto el trabajo de Milman Parry.

4. "Sócrates: (...) Y ocurre así que, siendo el alma inmortal, y habiendo nacido muchas veces y habiendo visto tanto lo de aquí como lo del Hades y todas las cosas, no hay nada que no tenga aprendido; con lo que no es de extrañar que también sobre la virtud y sobre las demás cosas sea capaz ella de recordar lo que desde luego ya antes sabía. Pues siendo, en efecto, la naturaleza entera homogénea, y habiéndolo aprendido todo el alma, nada impide que quien recuerda una sola cosa (y a esto llaman aprendizaje los hombres), descubra él mismo todas las demás, si es hombre valeroso y no se cansa de investigar. Porque el investigar y el aprender, por consiguiente, no son en absoluto otra cosa que reminiscencia. De ningún modo, por tanto, hay que aceptar el argumento polémico ese; porque mientras ese nos haría pasivos y es para los hombres blandos para quien es agradable de escuchar, este otro en cambio nos hace activos y amantes de la investigación; y es porque confío en que es verdadero por lo que deseo investigar contigo qué es la virtud". En Menón, 79 a 7 - 82 b 2, según la traducción de Antonio Ruíz, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1970.

cuasi sagrado del poeta se transmitirá luego a los actores del siglo V, quienes tendrán a su cargo la representación de tragedias y comedias en el marco de festividades religiosas en honor al dios Dioniso.

Tenemos ya, entonces, dos funciones importantísimas de los poetas: por un lado, transmitir el conocimiento divino acercando al hombre a la comunidad de los dioses; por el otro, entretener al auditorio. Recordemos que estas narraciones tenían lugar en la plaza pública y que se realizaban, por lo general, en el contexto de certámenes (es decir, en el *agón*). Asimismo también se contaba con la presencia de poetas en banquetes o *sympósion* (la reunión para beber); allí, "el canto es el componente necesario para que la fiesta tenga lugar; la música y la canción crean la atmósfera necesaria que aparta al oyente del marco cotidiano y lo eleva a una realidad trascendente. (...) La fiesta dura lo que dura el canto del poeta; (...) el canto del poeta transporta a su auditorio a una dimensión festiva donde se experimenta el goce ante la recitación".⁵ El canto del poeta, de esta manera, enlaza afectivamente a la comunidad de oyentes.

Hay sin embargo una tercera cuestión que será vital para el futuro del teatro en Occidente: la relación entre el arte y el conocimiento. A través de estos cantos se transmite no solo la historia de la sociedad, sino también una serie de enseñanzas concernientes a la moral, la religión, las costumbres, las técnicas y estrategias de guerra; en suma, una serie de cuestiones didácticas y de memorias históricas que permiten organizar la *polis*. Esta relación tan estrecha entre las artes escénicas, el conocimiento y la enseñanza, será uno de los pilares de la crítica de ciertos sectores que, a lo largo de la historia, pretendan monopolizar el saber. La primera voz será la de Platón que, oponiendo la filosofía al arte, pretenderá desterrar a este último ya que no está en comunión con la Verdad.⁶ La lucha de la

5. Bauzá H. F., *Voces y Visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Biblos, Buenos Aires, 1997, p. 120.

6. Cf. *República*, en especial el Libro X

ciencia por el monopolio del conocimiento desatada en el siglo IV a.C. (en detrimento del arte) seguirá vigente hasta nuestros días.

Los aedos, sin embargo, tendrán muchísima importancia durante todo el período griego y, a pesar de la introducción de la escritura, su arte permanecerá siendo netamente oral. Si bien el recitador debía poseer, por un lado, un talento natural, también debía contar con una técnica de memorización y composición que le permitiera valerse tanto de una memoria sistemática (recordar largos listados, como por ejemplo el canto II de *Iliada*, será uno de los factores determinantes para el triunfo en el *agón*) como de una asociativa. Esta última se basa en una serie de recursos relacionados con el aspecto musical del poema. La métrica utilizada (el hexámetro dactílico) sumada a una serie de fórmulas fijas, al exhaustivo uso del epíteto y a la repetición de versos y estrofas, le permitía al rapsoda no solo recordar los más de 24.000 versos que componen la *Odisea* y la *Iliada*, sino además improvisar en la declamación organizando los cantos en función de las necesidades del auditorio.

Pero también contaban con una serie de recursos musicales externos que colaboraban en la recitación. El conocimiento de ellos deriva directamente de la pintura hallada en jarrones, lo que nos da una primera muestra de las posibilidades del análisis icnográfico. Recordemos simplemente que en lo que concierne a la plástica griega, tanto de la época arcaica como de la clásica, solo se conservan esculturas (la mayoría de ellas en reproducciones romanas) y cerámicas (ánforas, cráteras, *hydrias*, *kylix*, *lekythos*, etcétera). Esto tiene diversas causas que van desde invasiones y saqueos, pasando por terremotos y erupciones de volcanes, hasta los mismos materiales y componentes de la pintura que no sobrevivieron a una degradación de más de dos mil años.

En un ánfora ática de figuras rojas atribuida al pintor de Cleofrades (ca. 480 a.C.), puede verse a un rapsoda en actitud declamatoria. Se encuentra subido a una pequeña plataforma circular, lo que lo eleva por encima del auditorio. Tiene el brazo derecho extendido y porta en él una

larga vara que va desde el piso hasta la altura del hombro. Tanto la plataforma como el bastón sirven, en principio, para demostrar la autoridad que el rapsoda conlleva. Históricamente, distintos tipos de varas han representado un estatus de poder: el cetro del rey, el báculo pastoral de los obispos, el bastón papal, el bastón presidencial, etcétera. Pero en el caso del rapsoda, la vara le permite además marcar el ritmo del poema.

Los griegos conocieron las tres familias de instrumentos: los de cuerda, los de viento y los de percusión. Y como sucedía en el mundo antiguo, cada uno de ellos tenía una atribución específica.⁷

Por motivos evidentes, los instrumentos de viento no eran los ideales para el rapsoda: era muy difícil que pudiera ejecutarlos y declamar a la vez. Incluso en el caso de que alternara música y canto, la función de la primera sería más de intermedio que de acompañamiento lo que traería discontinuidad en el discurso. Con respecto a los instrumentos de percusión, estos estaban asociados al culto dionisiaco, más cercano al desenfreno orgiástico que a la declamación apolínea del aedo. Por lo tanto, no debe extrañarnos que los únicos instrumentos que aparecen representados en las cerámicas ejecutados por los poetas, sean los cordófonos. La lira era particularmente apreciada; no solo es el instrumento más citado en los poemas homéricos sino también en las narraciones mitológicas; era el que tañían, entre dos de las figuras más importantes dentro del universo musical, Apolo y Orfeo. Se trata de una especie de arpa pequeña construida con un caparazón de tortuga al que se le ponían tres cuerdas (aunque más tarde pasó a cuatro, cinco, seis, siete e incluso doce). No tenía caja de resonancia, era muy maleable y se ejecutaba pulsando las cuerdas. En un *kylix* tumbado de figuras negras

7. Al respecto, es muy interesante el artículo "Música y placer en la Antigua Grecia. Imágenes en la cerámica griega", de María Cecilia Tomasini, expuesto en las IV Jornadas sobre el mundo clásico, "El amor y el placer en el mundo Antiguo", organizadas por la Universidad de Morón, octubre 2008.

(ca. 490 a.C.) con representación de un simposio que se encuentra en el British Art Museum, se puede ver a un rapsoda tocando el *phórmix*, que es un primitivo pariente de la lira. Por cuestiones performáticas, ya no se encuentra de pie sino sentado en una silla con un pie cercano a una de las patas y el otro estirado hacia delante.

Finalmente, en un *lekythos* de figuras rojas (ca. 490 a.C.), puede verse a un aedo ejecutando la *kítharis*, instrumento que también proviene de la familia de cuerdas pulsadas y es pariente cercano de la cítara. A pesar de que esta última suele tocarse sentado o apoyando el instrumento en una mesa, en esta representación el poeta aparece de pie y con la vista elevada. Esto podría deberse al carácter *performático* de la declamación que requería, principalmente, la interpretación del contenido de la fábula. Apelando a la imaginación, podemos suponer que la actitud del rapsoda no es la misma en el canto VIII de la *Odisea* cuando Ulises llega a la tierra de los feacios, que cuando en el canto IX el héroe cuenta sucesivamente sus aventuras con los lotófagos, Circe y el ciclope Polifemo. En un caso el poema está narrado en tercera persona y en el otro en primera, por lo que le hace exclamar al aedo "Soy Ulises Laertiada, famoso entre todas las gentes / por mis muchos ardides; mi gloria ha subido hasta el cielo (...) el relato os haré de mi vuelta de tierras de Troya / que entre innúmeros penas y duelos me impuso el gran Zeus".⁸ Inevitablemente, el rapsoda debe ponerse en la piel de Ulises, debe *actuar* Ulises.

El cruce de la épica con la dramática hace que debamos contradecir a Aristóteles cuando afirma que estos géneros no se tocan entre sí.

Aprovechando que Argentina es una tierra prolífica en narradores orales, recordemos un caso más cercano que el de Homero.

En el año 2002, en el Club del Progreso, la actriz y narradora Ana María Bovo presentó su unipersonal, *Hasta que me llames*. Aquí el personaje de Ana, interpretado por la misma Bovo, comparte con el

espectador la espera telefónica de un llamado amoroso. En esa espera, entreteje su ansiedad con el recuerdo (casualmente) de otras Penélopes; desde aquella que suspira por Ulises sobre la cama de madera de olivo, pasando por Leocadia, la heroína del film de Almodóvar *La flor de mi secreto* que espera ferozmente a su esposo guerrero destinado en Bruselas. El espectáculo contó con dirección de Enrique Federman, diseño de luces de Gonzalo Córdova, asistencia de dirección y vestuario de Mariana Pérez Cigoj y la asistencia coreográfica de flamenco de Marcela Suez.

En este espectáculo, Ana María Bovo alternaba relatos que destinaba a la audiencia interpelando directamente a los espectadores, de momentos en donde se ponía en la piel de los personajes femeninos que esperaban. Este pasaje se hacía mediante la actuación física y por el cambio de tercera a primera persona en el discurso. Parafraseando a la Bovo podríamos considerar entonces que, en el caso de los poetas homéricos, nos encontraríamos también en presencia de un "teatro del relato".⁹

Ya llegando al siglo V a.C. nos encontramos en el apogeo de los cuatro géneros dramáticos griegos: la comedia, la tragedia, el ditirambo y el mimo. Pocos son los datos que tenemos de las representaciones ya que han llegado hasta nosotros, en el mejor de los casos, solamente los textos de las obras. Sin embargo gracias a comentarios de época, han podido reconstruirse algunos aspectos de la evolución de las puestas en escena; en un pequeño pero completísimo libro Octave Navarre¹⁰ nos da algunas claves para entender el fenómeno de la tragedia y de la comedia.

Con respecto a las artes plásticas relacionadas con el teatro, encontramos una gran cantidad de máscaras y de fragmentos de máscaras que van desde el siglo VI al I hechas mayoritariamente en cerámica, que representan los caracteres de la comedia y de la tragedia. Pero contamos además con fragmentos de cerámicas en los que podemos apreciar, por ejemplo, una escena de *Las aves* de Aristófanes. Hay

8. Versos 19, 20, 37 y 38 respectivamente

9. Cf. Bovo, A. M., *Narrar, oficio trémulo*, Atuel, Buenos Aires, 2002.

10. Navarre, O., *Las representaciones dramáticas en Grecia*, Quetzal, Buenos Aires, 1955.

igualmente en el museo del Vaticano una cratera con figuras rojas en la que vemos una escena claramente de comedia: Zeus lleva una escalera a la ventana de Alcmena con la ayuda de Hermes. La escena refiere a un mito que se remonta a Hesíodo y Apolodoro, según el cual Alcmena, mujer de gran belleza, había sido unida en matrimonio a Anfitrión. Sin poder consumar la unión hasta haber superado una serie de pruebas heroicas, este partió para una expedición guerrera contra los telebeos. En el momento de su regreso, Zeus se unió a la joven esposa haciéndose pasar por Anfitrión, ya que sabía tanto de su belleza como de su virtuosismo. Para prolongar el encuentro, el dios ordenó al Sol no salir hasta que hubieran pasado tres días completos. Al regresar el verdadero Anfitrión, el engaño fue revelado por Tiresias y se decidió castigar a Alcmena quemándola en la hoguera; sin embargo, una lluvia divina impidió la muerte. Ante aquella intervención directa de Zeus, Anfitrión decidió perdonarla. De esas noches con el dios y con su marido, Alcmena dio a luz a dos gemelos que nacieron con una noche de diferencia: Heracles, hijo de Zeus e Ificles, hijo de Anfitrión. Argumento ideal para una comedia de enredos, este mito fue tratado en un perdido drama de sátiros de Eurípides y en la comedia *Anfitrión* de Plauto.

La cratera en donde se registra la escena de Zeus con la escalera data del 350-325 a.C. y es atribuida a Aestas. Otro vaso del mismo pintor que se encuentra en el British Museum muestra la secuela: Zeus ya está subiendo. En ambos casos las figuras son grotescas a la manera en que lo serán luego en la *commedia dell'arte*: tienen vientre y glúteos prominentes y en sus rostros se destaca el tamaño de la nariz. A pesar de la riqueza en cuanto a vestuario y construcción de caracteres, en la cratera figuran solamente los tres personajes (Zeus, Hermes y Alcmena), por lo que nos faltan los 24 coreutas y la orquesta, además de la escenografía. De la puesta en escena, por lo tanto, son muy pocas las referencias.

Con respecto a los ditirambos, numerosas son las cerámicas que nos muestran a ménades y sátiros tocando la flauta doble y bebiendo vino,

en lo que suponemos serían representaciones no solo del mito dionisiaco sino del género ditirámico. Sabemos que las procesiones incluían estos instrumentos aulos junto con los de percusión, como el pandero. El vestuario consta de un peplo sin demasiado ornamento, un tirso y, la mayoría de las veces, muestra a las mujeres con el cabello suelto.

Si bien tenemos escasos ejemplos iconográficos con respecto a la tragedia, la relación entre esta y las artes plásticas estaba a la orden del día: "Con Sófocles acredita fuero de admisión la escenografía (...) estos asuntos de bastidores teatrales y decoración de los lugares buscaban dar una impresión más viva y colorista; el estímulo fomentador más influyente procedería de la pintura, pues el público, contemporáneo de los progresos del arte pictórico, buscaría también en la escena teatral algunos atractivos pictóricos y sugestivos".¹¹ Por lo tanto, en este caso, vale más un análisis comparativo de las tendencias artísticas que uno iconográfico. Pero como dijimos anteriormente, todas las pinturas griegas han desaparecido y solamente se conservan las decoraciones pictóricas realizadas sobre cerámica, salvo algunos mosaicos de pavimento y placas de arcilla pintadas y algunas obras de pintura romana en que intervino mano griega. Sin embargo, existen numerosos testimonios escritos que nos permiten entrever que era un arte de tendencia naturalista, más aún que la propia escultura, siendo Zeuxis, Parrasio y Apeles los pintores por antonomasia. Se sabe que emplearon los procedimientos al fresco, al encausto, al temple y quizás al óleo. Los asuntos representados en tales pinturas, al igual que en la comedia y en la tragedia, fueron leyendas mitológicas y heroicas.

Hay una anécdota muy conocida que, más allá de su veracidad, puede darnos un paneo de las tendencias artísticas en la plástica: en la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo, se cuenta que Zeuxis y Parrasios celebraron un concurso para determinar quién de los dos era el artista

11. Lasso de la Vega, J. S. en su introducción a *Tragedias de Sófocles*, Gredos, Madrid, 1981, p. 27

más grande. Cuando Zeuxis develó su pintura de uvas, aparecían tan exquisitas y tentadoras que los gorriones bajaron volando del cielo e intentaron picotearlas. Cuando Zeuxis le pidió a Parrasios que corriera la cortina de su obra, este le reveló que la cortina en sí era la pintura. Zeuxis se vio obligado a conceder la victoria a su oponente diciendo: "Yo he engañado a los pájaros, pero Parrasios me ha engañado a mí".

Este hiperrealismo en la plástica entraba en confrontación con la tragedia. El uso de máscaras, de coturnos y de telones pintados, hacía imposible pretender una escena realista. Además la tragedia era un género básicamente musical, con lo cual el distanciamiento del realismo se acrecentaba aún más. A lo largo del siglo V esta tendencia artística fue influyendo en el teatro: mientras Sófocles incorpora la escenografía tridimensional, Eurípides humaniza a sus personajes. Su gran innovación (y por la cual Nietzsche lo condena) es haber agregado a los personajes una dimensión psicológica que los acerca a la noción de sujetos con libre albedrío, perdiendo así el carácter heroico que sí encontramos en Esquilo y Sófocles, para convertirse en meros seres humanos que se valen de la retórica y del racionalismo en sus discursos; por ello se considera a Eurípides como precursor de las ideas helenísticas y del género de la Comedia Media y Nueva. Estas novedades le permiten hablar a Jaeger del nacimiento de un proto-realismo burgués.¹² Recordemos también que la cerámica del período, además de cuestiones mitológicas, muestra escenas de la vida cotidiana.¹³

No obstante, el género que más se relacionó con estas nuevas tendencias artísticas fue el mimo, "verdadero teatro popular de los antiguos (...) que no recibía ninguna subvención y, en consecuencia, tampoco ninguna consigna (...) ofrecía cuadros breves, fragmentarios, dibujados de modo naturalista, llenos de temas y tipos de la más trivial

vida cotidiana". Los mimos griegos no son actores sino obras escritas y su origen es sumamente nebuloso. Aristóteles, en *Poética*, no hace ninguna alusión directa a ellos, solo habla de rústicas exhibiciones que los megarios paseaban de ciudad en ciudad. Los primeros mimos de los que se tienen noticias pertenecen a Sofrón y a Xenarchos, ambos del siglo V. La imitación de los hombres y sus costumbres será lo que caracterice al género e incluso, según el léxico Suda,¹⁴ estaban escritos en prosa y en dialecto dorio. En definitiva, los mimos eran imágenes o pinturas de la vida ordinaria sin acción dramática alguna, de extensión sumamente breve.¹⁵ Este realismo dramático que comulga con el realismo en las artes del siglo V logrará, a diferencia de los otros tres géneros dramáticos, sobrevivir y trascender al mundo griego.

Efectivamente, en el mundo latino es poco lo que queda del teatro griego, más allá de los mitos que este trata. Algunas cuestiones formales se mantienen; pero en rasgos generales, el aspecto dramático se recluye en los palacios mientras que, en los espacios públicos, se trabaja con una enorme espectacularidad. Esto se debe a que en Roma, por ser el teatro una institución extranjera, nunca alcanzó el lugar central y honroso que tuvo en Grecia.

14. Como es bien sabido, el léxico de la Suda o del Suidas es una magnífica enciclopedia histórica griega bizantina del siglo X, fundamental, entre otras cosas, para conocer datos sobre los autores griegos antiguos y sus obras. Su interés principal radica en que probablemente se trabajó con la Crónica Ática de Filócoro. La SOL (Suda online) es un proyecto de la Universidad de Kentucky que forma aparte, a su vez, del proyecto Stoa: A Consortium for Electronic Publications in the Humanities. Está dirigido por Ross Scaife; la Suda traducida al inglés puede consultarse en <http://www.stoa.org/sol>.

15. Cf. Bergua, J. B., *La Grecia clásica, / Hesíodo [et al.]*, traducción, noticias preliminares y notas, Ibéricas, Madrid, 1969.

12. Cf. Jaeger, W., *Paideia*, FCE, México, 1962.

13. Hauser, A., *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 1, Labor, Barcelona, 1993, p. 113.

> II. El complemento entre la plástica y las manifestaciones escénicas en el mundo medieval

Coincidimos con José Luis Romero¹⁶ en que hablar de Edad Media es bastante inexacto. En principio se trata de un período de 10 siglos (v-xv) en el cual hay más cambios que continuidades; en segundo lugar es una edad que no está en el medio de nada.

Con todo, para el tema que nos ocupa, podemos concordar en que la hegemonía de la Iglesia Católica (más allá de la congregación que momentáneamente la lidere) unificó culturalmente a un amplio sector de Europa. Estas coincidencias son las que nos interesan y sobre ellas trabajaremos.

Si en el caso de los griegos podíamos especular sobre una suerte de interrelación entre la plástica y el teatro, en el caso del mundo medieval debemos pensar en una simbiosis o complemento entre una y otra. La visión de mundo del hombre del medioevo era casi panteísta. No solamente la presencia de Dios se manifiesta en todas las cosas, sino que además en cada una de ellas encontraba un significado oculto que debía desentrañar. Todas las cosas en el universo están relacionadas entre sí, ya que Dios no dejó nada de su creación librado al azar. "El hombre medieval vivía efectivamente en un mundo poblado de significados, remisiones, sobresentidos, manifestaciones de Dios en las cosas, en la naturaleza que habla sin cesar un lenguaje heráldico, en la que un león no era solo un león, una nuez no era solo una nuez, un hipogrifo era tan real como un león porque al igual que este era signo, existencialmente prescindible, de una verdad superior. (...) En la visión simbólica, la naturaleza, incluso en sus aspectos más temibles, se convierte en el alfabeto con el que el creador nos habla del orden del mundo (...), la cosa no es lo que parece, es signo de otra cosa (...) el mundo es el discurso que Dios hace al hombre".¹⁷

16. Cf. Romero, J. L., *La Edad Media*, FCE, México, 1994.

17. Eco, U., *Arte y belleza en la estética medieval*, Lumen, Barcelona, 1997, pp. 69-70

Esta interrelación entre todos los niveles, permite ver al mundo como una unidad indisoluble; alterar un aspecto implica la alteración de todo el sistema. El diccionario medieval es sólido y en base a él se construyen todas sus manifestaciones estéticas. El problema, como diría Rafael Spregelburd, es que nos quedaron las obras de arte pero hemos perdimos el diccionario.¹⁸

El rasgo del pensamiento intelectual característico, entonces, se relaciona con "la idea de que el mundo de la realidad conforma un orden dentro del cual nada carece de sentido".¹⁹ En un sólido trabajo sobre la cosmovisión isabelina (en donde se postula que Shakespeare tiene más características de hombre medieval que de renacentista), Eustace Tylliard²⁰ plantea la peculiar organización entre el mundo divino, el humano y el material que rige la cosmovisión medieval. Una primera tabla de equivalencias podría organizarse de la siguiente manera: los rectores de cada una de las organizaciones del universo son

Orden divino	Dios
Orden humano	Rey
Orden astral	Sol
Orden animal de tierra	León
Orden animal de aire	Águila
Orden animal de agua	Delfín
Orden vegetal	Rosa
Orden mineral	Oro

Dios es al orden divino lo que el rey al orden humano. Atentar contra el monarca no solo altera cuestiones políticas, sino que desequilibra el universo en su totalidad. Ni siquiera el mismo

18. Cf. Spregelburd, R., *Heptalogía de Hieronymus Bosch I*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2002.

19. Romero, J. L., *La cultura occidental*, Alianza Bolsillo, Buenos Aires, 1994, p. 103.

20. Tylliard, E. M. W., *La cosmovisión isabelina*, FCE., México, 1984.

gobernante puede decidir al respecto. Lear –en la versión shakespeariana– resuelve abdicar a favor de sus hijas, atribuyéndose una función que solo le corresponde a Dios; en consecuencia no solo comienza a volverse loco sino que además terribles tormentas se ciñen sobre el reino.

Con respecto a los otros órdenes, veremos que la relación se establece principalmente por los apelativos y los escudos de armas. Luis XIV fue el "Rey Sol"; la guerra entre los York y los Lancaster fue la "Guerra de las dos rosas"; el delfín es un título de nobleza en Francia; Ricardo I fue "Ricardo Corazón de León". Y así podemos seguir infinitamente con los ejemplos. Incluso en el mundo contemporáneo algunas de estas equivalencias continúan. Recordemos nuestro himno *Aurora*: "Alta en el cielo / un águila guerrera / audaz se eleva / en vuelo triunfal". La bandera, uno de los tres emblemas nacionales, es un águila.

Por lo tanto, en las pinturas medievales, todas las figuras que aparezcan en escena van a tener un significado específico y pueden leerse como si fuesen letras en un libro.

El caso de los colores es muy similar. Según cuenta Michael Baxandall, "reunir series simbólicas de colores era un juego del final de la Edad Media que se practicaba aún en el Renacimiento. San Antonio y otros expusieron un código teológico: blanco = pureza, rojo = caridad, amarillo oro = dignidad, negro = humildad".²¹

No debería extrañarnos entonces que la posición del cuerpo humano y la agrupación de figuras también estuviesen minuciosamente codificadas.

En un momento en que el teatro podría contar con una nueva y gigantesca cantidad de recursos estéticos, nos encontramos sin embargo con un período muy complejo de estudiar debido a la persecución sistemática que los teatristas y actores tuvieron por parte de la Iglesia

21. Baxandall, M., *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 108.

Católica. El primer problema con el que nos enfrentamos es a la pregunta por la existencia misma del teatro en este período, es decir, por la pertenencia epistemológica del concepto, ya que una noción de teatro como proceso complejo es prácticamente desconocida para las sociedades medievales; el denso legado del teatro antiguo solo se conservó en la memoria de una clase privilegiada y culta "que lo considera, por un lado, sede de la paganidad, y por otro, manantial del pecado".²² Esta corriente de pensamiento antiteatral va a estar fundamentada en tres pilares: por un lado, la creencia en la baja moral de los actores. Aquella concepción griega que conectaba a los artistas teatrales con los dioses, va a ser reemplazada ahora por una marginalidad que los ubica en una escala de valores por debajo de los ladrones y las prostitutas.²³ Por otro lado se va a criticar el disfraz, sobre todo aquel que obliga al hombre a vestirse de mujer. Esta "feminización" del varón es vista como una perversión, más allá del éxito que tenga con el público. Finalmente, en tercer lugar, la concepción platónica del arte como una mentira en tercer grado condena definitivamente al teatro como un artilugio del pecado. La consecuencia de todo esto no es solo la condena a este arte, sino la destrucción de todas las salas teatrales. Pese a todo, el teatro popular nunca se interrumpe y encuentra nuevos espacios de representación.

Luigi Allegri²⁴ considera que la Edad Media transita del teatro a la teatralidad, para volver nuevamente al teatro. Es decir, se formula como una herencia del tardo Imperio Romano donde hay una fuerte espectacularidad y una teatralidad débil, consecuencia del manejo político de las diversiones de las masas. Los gladiadores, el circo romano,

22. Massip, F., *El teatro medieval*, Montesinos, Barcelona, 1992, p. 13.

23. Esta mala fama de los actores continúa, en algunos casos, hasta nuestros días. En una entrevista hecha por Moira Soto a Gloria Montes para el suplemento Las 12 del diario *Página 12*, la actriz recuerda que: "Mi mamá no quería saber nada de que yo cantara en público, por lo que se decía de las artistas" (19/09/08).

24. Allegri, L., *Teatro e spettacolo nel medioevo*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2003.

etcétera, evidencian la importancia del gusto público en detrimento de la autonomía del espectáculo. El concepto de “teatralidad difusa” se basa así en la idea de pérdida del teatro como figura institucional, por lo que cuando se llega al final de la Edad Antigua ya no queda ni siquiera el recuerdo de lo que fue la experiencia dramaturgica. El conocimiento directo era ya solo de ciertas formas de espectáculo, el *mimus* y *pantomimus*, en las que se dieron cabida todo tipo de excesos imaginables. La propia inercia de los gustos de la sociedad romana ocasionó el declive del teatro. Esta teatralidad difusa generó actores polivalentes socialmente marginales y fiestas con caracteres espectaculares en una constante interrelación.

El actor no solo pierde su legitimidad sino también su espacio físico de trabajo; y tampoco hay en relación a él una noción de alteridad. La condena de la clase dominante está dada por la clasificación de deshonesto e inmoral a toda actividad relacionada con el uso y la mostración del cuerpo, que deviene en mal ejemplo para los espectadores. A partir del siglo VII nacerán los juglares como nuevos actores polivalentes, pero no solo no tendrán un espacio físico sino que además se los privará del uso de la palabra, reservada exclusivamente a los goliardos. Sin lugar fijo, sin nombre propio, sin espacio en el sistema económico ni en el orden de jerarquías sociales, el actor será asociado al loco (hasta tendrá vestimentas especiales) pero a la vez, sin instituirse en gremios, podrá recorrer transversalmente todo el mundo medieval.

No obstante, al mismo tiempo que estas prácticas son condenadas principalmente por el uso que tienen de ellas los rituales paganos, comienzan a ser utilizadas por algunos sectores de la Iglesia con el fin de aumentar la feligresía. Se espectaculariza la misa dando origen al drama litúrgico, y se apropian de los carnavales precristianos instaurando las procesiones (Corpus Christi, etcétera). Todo esto generado gracias a un sincretismo de culturas, intencionalmente planificado.

En el subtítulo hablamos de manifestaciones escénicas y no de teatro, ya que en el período que llega casi hasta el siglo XII no solemos

encontrar teatralidad propiamente dicha sino acontecimientos parateatrales cargados de espectacularidad. Esto se debe principalmente a la falta del espacio de veda que instaura el lugar del espectador y no, como le gusta pensar a Argenteores,²⁵ a la ausencia de textos dramáticos.

A grandes rasgos podríamos dividir las poéticas medievales en dos grandes tipos: las que son reaccionarias con respecto a los dogmas políticos y sociales, y las que son desregularizadoras. Dentro del primer grupo podemos ubicar a los dramas litúrgicos anteriormente mencionados, las moralidades, las alegorías, los misterios, etcétera. El texto base excluyente es la Biblia, por lo que este tipo de teatro funciona instrumentalmente a favor de la ideología oficial fundando la idea de teatro útil (como *biblia pauperum*, biblia de los pobres) sin posibilidad de libertad de conciencia. Dentro del segundo grupo encontraremos casi exclusivamente a poéticas relacionadas con lo popular: farsas, carnavales, sermones bufos, etcétera. Todo teatro medieval vinculado a la comicidad se transformaba en un teatro de desregulación, ya que la risa funciona como un mecanismo de liberación que supera barreras y prohibiciones, "ese espectáculo lamentable excita en él [el hombre] una hilaridad inmoral e incorregible".²⁶ Hay una relajación de los mandatos que permite a la risa cumplir una función catártica. Baudelaire hablaba de una risa satánica en tanto produce un sentimiento de superioridad en el espectador, afirmando que la fuerza de la risa está en el que ríe: en el teatro la comicidad logra poner entre paréntesis la cartografía axiológica medieval. Funciona como un mecanismo de conocimiento de una nueva manera de ser en el mundo: la de la incipiente burguesía. Según García Peinado,²⁷ en su estructura el teatro cómico era fundamentalmente estático, sin una acción progresiva ni un ritmo adecuado. Se limitaba a presentar al público situaciones o escenas sin seguir un plan preestablecido y con la única finalidad de despertar la hilaridad y comicidad en

25. Recordemos que su lema es: "Sin autor no hay teatro".

26. Baudelaire, C., *Lo cómico y la caricatura*, traducción de Carmen, S., Visor Dis, Madrid, 1988.

27. García Peinado, M. A. (editor), *Maese Pathelin y otras farsas*, Cátedra, Madrid, 1986.

los espectadores. Continúan la tradición de los mimos greco-latinos y, por las mismas características de aquellos, estas nuevas poéticas llegan muy escasamente hasta nosotros, más que nada por comentarios condenatorios (el citado volumen de Massip, *El teatro medieval*, es un claro ejemplo de ello).

Ya sean poéticas reaccionarias o de desregulación, escenográficamente eran puestas muy sofisticadas que incluían no solo al sentido de la vista y del oído sino también al del olfato. Además involucraban a los espectadores obligándolos a desplazarse por el espacio (sea esta una plaza, el atrio o el interior de una iglesia) e incluso entonar cánticos.

Como dijimos, con excepción de algunas poéticas cómicas, la fuente obligada de todo arte medieval es la Biblia, y las representaciones que se construyen a partir de ella serán absolutamente consecuentes. Como ya lo definió Baxandall,²⁸ la unidad de los relatos se centraba en la figura humana, por lo tanto la fisonomía y la forma en que se movía estaban estrictamente reguladas. Incluso era sumamente estrecha la relación entre el movimiento del cuerpo y el movimiento del alma y de la mente. Si no fuese anacrónico, podríamos hablar de una concepción lombrosiana del hombre.

Una fuente muy útil es la de los predicadores, quienes tenían una escala codificada de gesticulación. Se veían obligados a ello pues la misa se daba en latín y la gran mayoría de los feligreses solo entendían la lengua romance que hablaban. Así pues, la evangelización y la catequesis se valían de los medios que el arte les proporcionaba. Las iglesias comenzaron a decorar los interiores con frescos de secuencias de hagiografías, luego ornamentaron la arquitectura interna y finalmente en el período gótico también el exterior de las catedrales, iglesias y parroquias. Pasada la lucha iconoclasta, el templo mismo pasó a ser un objeto de prédica. De la misma manera, los eclesiásticos tuvieron que encontrar estrategias para comunicarse con feligreses que hablaban diferentes lenguas y para ello utilizaron recursos actorales que serían retomados por las poéticas cómicas.

28. Baxandall, M., op. cit.

Existe entonces una serie de "manuales de prédica" que sugieren cómo utilizar la gestualidad de modo que el mensaje quede clarificado; estas son las *artes praedicandi*, como, por ejemplo, la *Summa de arte predicandi* de Tomás de Salisbury, el *De modo componendi sermones cum documentis*, del dominico inglés Thomas Waley o la *Poetriae nova* de Godofredo Vinsauf. Todos ellos consideran que el rostro, la voz, los gestos y los movimientos del cuerpo son instrumentos y vehículos que, vinculados a los sentidos, van dirigidos a la experiencia sensitiva del receptor: transmiten mensajes propios que deben ser convergentes o complementarios con los que se formulan en el texto. Todas estas obras reconocen que la exposición física del mensaje no es un elemento secundario y que, por lo tanto, no puede ser neutra. Es más, en algunos casos, por una presentación poco adecuada, el contenido del discurso pierde toda su fuerza persuasiva. En la retórica moderna la *actio* es una operación que aparece vinculada con la pragmática y, como es bien sabido, los teóricos y los críticos tienen conciencia del enorme poder de la imagen como condicionante —e incluso como determinante— de la aceptación de los mensajes. Pero como siempre, en la Edad Media el problema era la *sophosine*, el justo medio; Thomas Waley, en el citado *De modo componendi sermones* sugería "...que el predicador sea muy cuidadoso en no volcar su cuerpo con movimientos exagerados: de pronto levantando súbitamente su cabeza, de pronto volcándola bruscamente hacia abajo, de pronto volviéndose hacia la derecha y enseguida con curiosa rapidez hacia la izquierda, de pronto abriendo ambas manos como si abarcara a Oriente y a Occidente, de pronto enlazándolas. He visto a predicadores que se conducían bien en otros sentidos, pero que se volcaban tanto que parecían estar luchando con alguien, o ser lo bastante locos como para derribarse a sí mismos y a su púlpito al suelo, de no impedirselo los propios oyentes".²⁹

29. Waley, T., "De modo componendi sermones". En Charland T-M., *Artes praedicandi. Contribution à l'Histoire de la rhétorique au moyen age*, París-Otawa, 1936, p. 325.

Si bien no hay un diccionario de gestos, existe una lista en la tercera edición de *Mirror of the World* que enumera las posibilidades gestuales como si fuesen recomendaciones para un actor:

1. Cuando hables de algo solemne, yérquete con todo tu cuerpo y señálalo con tu índice.
2. Y cuando hables de algo cruel, cierra tu puño y sacude tu brazo.
3. Y cuando hables de cosas celestiales o divinas mira hacia arriba y apunta al cielo con tu dedo.
4. Y cuando hables de gentileza, suavidad o humildad, pon tus manos sobre el pecho.
5. Y cuando hables de cosas sagradas o de la devoción levanta tus manos.³⁰

Pero no solo los actores retomaban esta gestualidad hipercodificada para caricaturizarla en los sermones bufos o el carnaval, sino que también los pintores dejaban que estas expresiones estilizadas ingresaran a los cuadros a modo de signos claramente identificables. De esta manera actores, pintores y predicadores alimentaban una cadena en donde, finalmente, no se sabía muy bien quién inspiraba a quien. Incluso muchas veces el camino era más corto aún, pues en los dramas litúrgicos y los misterios, los mismos sacerdotes se prestaban para la representación. Era inconcebible que un hombre o una mujer cualquiera de moralidad dudosa representara a Jesús o a María, por lo que los mismos eclesiásticos oficiaban los personajes.

Así como había una gestualidad piadosa, existía también una profana. Más difícil de rastrear, se encuentra en algunos manuales de modales y buenas costumbres de la Baja Edad Media y del Renacimiento como el *Gloria mulierum* (tratado de comportamiento para la mujer casada) o el *Decor puellarum* (tratado de moral femenina). Ambos textos son atribuidos al prior Giovanni di Dio Certosino, eclesiástico del Monasterio de la Orden de la Cartuja; ambos también fueron impresos en romanilla y publicados en Venecia por Nicolaus Jenson, 1461' i.e., 1471, constituyéndose en las primeras publicaciones de las que se tienen noticia en aquella ciudad.

El *Decor puellarum* recomienda por ejemplo, que: "Estés parada o caminando, tu mano derecha debe descansar siempre sobre la izquierda, en

30. Citado en Baxandall, M., op. cit., p. 90.

la parte delantera de tu cuerpo y a la altura de tu cintura".³¹ De la misma manera en que sucedía con los predicadores, esta gestualidad pasaba a la plástica y a las representaciones escénicas, hasta perderse nuevamente el rastro de quién influye a quien.

Volviendo a la gestualidad piadosa, la retroalimentación que se da en el arte tiene dos direcciones en cuanto al sentido: la primera persigue un simbolismo que no pretende tanto representar cuanto hacer presente espiritualmente al ser santo, transformando cada detalle de la escena en una cifra de soteriología. Se trata de hierofanías tanto de primero como de segundo grado.³² Esta vertiente será la que retomen los simbolistas del siglo XIX. La otra dirección conduce a un estilo ilustrativo, orientado a la representación de lo vivo de las escenas, acciones y sucesos anecdóticos. Lo que el artista pretende, ante todo, es la claridad de la información. Esta será la opción elegida por las tendencias realistas-naturalistas.

En cualquiera de los casos, el arte de este período en términos generales es considerado absolutamente superfluo y solo es útil porque no todos son capaces de leer ni de seguir los caminos del pensamiento abstracto. "El arte es solo una concesión que se hace a las multitudes ingratas, en las que se puede influir fácilmente mediante la impresión sensible".³³

Por lo tanto, las diversas formas teatrales tendrán una relación directa con las representaciones plásticas, ya sea como complemento en el caso de las poéticas reaccionarias, o como inversión en las desregularizadoras. En ambos casos, el imaginario común regirá la producción tanto a nivel simbólico como a nivel referencial.

31. Citado Paster, O. y W. Floyd, *Reading the Early Modern Passions: Essays in the Cultural History of Emotion*, Uni of Penn. Press, 2004, p. 72.

32. Cf. Otto, R., *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza, Madrid, 1998.

33. Hauser, A., op. cit., p. 164.

> III. El renacimiento del teatro durante el período monárquico europeo

Adentrados ya en la Edad Moderna, los fenómenos culturales se tornan mucho más difíciles de estudiar. Si en la Edad Media, a pesar de las resistencias internas, teníamos cierta tendencia a la homogeneización, ahora por el contrario asistiremos a la defensa de las diferencias. Dividido el gran "Reino de Dios" en monarquías independientes, la figura del Papa será bastante menos coercitiva e influyente que durante el período feudal. En el primer siglo de esta nueva edad, dos grandes movimientos pondrán en jaque a la hegemonía de Roma. Por una parte, la reforma protestante encabezada por Martín Lutero en la región germano-sajona y por Juan Calvino en Francia. Por otro lado, el desarrollo de la ciencia y la competencia por el derecho al conocimiento.

El cambio de una cultura teocéntrica a otra antropocéntrica trajo así, para el arte, modificaciones drásticas: la Biblia dejó de ser el tema excluyente; el hombre y la naturaleza devinieron en cuestiones igualmente valiosas para tratar, así como una variedad de temas paganos; los nuevos conocimientos aportados por la ciencia ayudaron a construir nuevas formas artísticas.

La influencia más fuerte del período fue la conexión directa que establecieron con la Antigüedad Clásica. Autodenominados hombres renacentistas (por el "renacer" de las artes greco-romanas) decidieron que los diez siglos que los separaban de Séneca y Cicerón eran simplemente algo oscuro y oscurantista que estaba en el medio. A esa etapa, para que no hubiese confusiones, la llamaron Edad Media.

Durante el período de modernización de Occidente, esto es entre el siglo XV y mediados del XIX, el teatro volvió a ser oficialmente un arte. Nuevos edificios se construyeron y la lista de dramaturgos se amplió considerablemente. Tuvo cuatro puntos fuertes de producción: Francia, Italia, España e Inglaterra, por lo que no debe extrañarnos entonces que estas cuatro potencias hayan tenido sus "siglos de oro" simultáneamente.

Sin embargo, de la misma manera que sucedía en la Edad Media,

estas diferencias quedaban supeditadas a una concepción del mundo en común. La visión científica de la naturaleza, del hombre y de Dios, llevó lentamente al arte por los caminos del realismo. Pero Roma, a pesar de perder progresivamente la hegemonía política, siguió firmemente apoyada en su hegemonía artística, ganándole incluso al proyecto francés durante mucho tiempo.

Dentro de las artes plásticas la mayor innovación fue la incorporación de la perspectiva con un punto de fuga único lo que, junto con la técnica del claroscuro, permitió explorar la tercera dimensión y establecer reglas de proporción. Todo esto gracias, en parte, al *descubrimiento* de Marco Vitruvio Polión. Nacido en el siglo I a.C, fue un arquitecto y tratadista romano; si bien no se conoce ninguna obra proyectada o construida por él, adquirió fama por haber escrito el tratado *De architectura*, la única obra de estas características que se conserva de la Antigüedad Clásica. Allí Vitruvio aporta, además de curiosas observaciones sobre una perspectiva aún no inventada, el uso de artefactos escénicos como los *periactoi* y la tipologización de las tres escenas clásicas. Descubierta en 1414, este tratado fue editado en latín en 1486 por Johannes Sulpitiuss Verulanus en Roma. En dicho tratado figuraba, entre otras cosas, el trazado del teatro romano:

La planta o disposición del teatro debe ordenarse de la siguiente manera: de acuerdo al diámetro de la parte más inferior (orquesta), trácese una circunferencia tomando como centro el punto medio de dicho diámetro y describáanse cuatro triángulos equiláteros, a igual distancia, que toquen la línea circular; calcúlense doce partes, como proceden los astrólogos con los doce signos celestes, que guarden proporción matemática respecto a la música de los astros. El lado del triángulo que esté contiguo a la escena, en la parte que corta la circunferencia, exactamente ahí, determinará el frente de la escena; desde este mismo punto y por el centro trácese con un cordel una línea paralela –al frontal de la escena– que separe el estrado del proscenio de la parte dedicada a la orquesta. Así, el estrado alcanzará una mayor anchura que el de los griegos, pues todos nuestros actores actúan en el escenario y la orquesta quedará reservada para los asientos de los senadores. La altura del estrado no debe sobrepasar los cinco pies para que quienes tomen asiento en la orquesta puedan apreciar los movimientos de todos los actores.³⁴

34. *Los diez libros de arquitectura*, Libro V Capítulo VI, en la traducción de José Luis Oliver Domingo, Alianza, Madrid, 1997.

Producto de la naciente institución del mecenazgo, León Battista Alberti realizó para Nicolás V un teatro en una sala del Vaticano en 1452; pero fue recién en 1486 cuando el duque de Ferrara mandó construir un local para representaciones tomando como base el tratado de Vitruvio. Es sin embargo Ludovico Ariosto (que en 1532 dispuso de un teatro para sus comedias destruido por el fuego al año siguiente) quien piensa al teatro como vía de difusión del pensamiento humanista. Por ese motivo construye la sala, por ese motivo escribe obras.

Si durante la Edad Media teníamos arquitecturas efímeras para las salas teatrales (vale decir, se hacía teatro donde se podía), ahora los nobles montarán teatros en sus propios palacios aunque poco tiempo después, si bien el espacio sigue siendo la villa de los nobles, el edificio teatral será independiente.

A partir de 1580 Andrea Palladio comenzará la construcción de un teatro que sería una réplica perfecta del proyecto de Vitruvio. Tras cinco años de obras se inauguraba el Teatro Olímpico de Vicenza, con *Edipo Rey* de Sófocles.

Sin embargo el mismo año en que Palladio comienza la construcción, Vincenzo Scamozzi dará a luz a la caja italiana. Por encargo del duque Vespasiano Gonzaga de Mantova, construyó un pequeño teatro en Sabbioneta con única abertura: la bocaescena. Al poco tiempo, en 1618, el príncipe de Parma mandó a Giambattista Aleotti edificar el Teatro Farnesio que sería inaugurado diez años más tarde. Con un único proscenio podía ocultar telones y maquinaria en su gran escenario. El público se sentaba en un amplio graderío en herradura, como los teatros actuales, dejando lo que será la antigua orquesta a libre disposición.

La nueva arquitectura sumada a las innovaciones de la pintura, representó un giro copernicano para las puestas en escena teatrales. La aparición de la perspectiva tuvo enorme influencia en el desarrollo de la escenografía que, aun siendo fija, comenzaba a buscar efectos de tridimensionalidad. Brunelleschi, Mantegna, Leonardo y muchos otros reconocidos artistas, pintaron para los teatros. La escena entonces se

transformó en "ilusionista" dando idea de profundidad. Sebastiano Serlio, arquitecto y ensayista boloñés, concretó los espacios para la comedia, la tragedia y el drama pastoril. Fundamentalmente por su *Trattato di architettura* de 1537, es que sabemos que el decorado renacentista combinaba la perspectiva con escenografía tridimensional. Estamos finalmente en el campo de lo visual sensitivo.

Con todo, de la misma manera que el punto de fuga único no fue la opción excluyente en las artes plásticas, tampoco lo fue en la escenografía teatral. Los espectáculos cortesanos del barroco se montan sobre escenarios con perspectivas múltiples, a la manera de la pintura manierista de Gaudenzio Ferrari y Daniele Crespi. Se evidencia entonces la imposibilidad de abarcar toda la obra simultáneamente y retoma de esta manera al teatro popular medieval.³⁵

Si bien es cierto que los otros puntos neurálgicos del teatro europeo (Francia, Inglaterra y España) tuvieron edificios teatrales, también es verdad que ninguno de ellos estuvo en relación con las artes plásticas de cada una de las regiones, ni tampoco contaron con diseños arquitectónicos originales.

Londres tuvo, durante el período isabelino, teatros permanentes situados a ambos márgenes del Támesis. Eran de madera y ladrillo con partes techadas de paja, lo que los hacía altamente inflamables. Solían ser poligonales con tendencia a la forma circular; constaban de un patio en el que el público seguía la representación de pie y dos o tres pisos de galerías. Esta disposición recordaba la de las posadas inglesas en las que, a falta de otros locales, los cómicos se habían acostumbrado a actuar. Es por tal motivo que a la hora de construir un teatro, se partiese de esta arquitectura.

En España surgieron los corrales de comedias, espacios abiertos cuyos orígenes estaban en los patios interiores de hospitales. Como en

35. Cf. Varley, J. F. y N. D. Shergold, *Representaciones palaciegas 1603-1699. Estudios y documentos*, Londres, 1982.

algunas ciudades los corrales estuvieron en los interiores de las casas, también se llamaron casas de comedias. Se trataba de un edificio rectangular de dos pisos con un gran patio en el medio, al cual ventilaban todas las galerías. Las gradas estaban colocadas en dicho patio formando un semicírculo bajo los aposentos (ventanas del primer piso) y un cobertizo cubría a los espectadores de la lluvia. Delante había un patio descubierto, desde donde podía verse la función de pie. Posteriormente se colocaron en ese espacio algunas filas de bancos, protegidos de la intemperie por unas lonas que se extendían cuando hacía mal tiempo. Esta disposición funciona prácticamente sin cambios por más de un siglo; solo el interés por separar a las gentes de condición social inferior, llevó a configurar la cazuela o corredor de mujeres, situada en la parte posterior del corral. La idea inicial fue aislar durante la representación a la mujer del hombre, con el fin de que no aprovecharan la situación para cometer actos *non sanctos*.

Finalmente, en Francia, las salas eran casi todas antiguos locales destinados al Juego de Pelota, por lo que contaban con una arquitectura rectangular. Como solamente en París existían doscientas de estas salas, fue fácil dar con los lugares de representación. Constaban de un patio, en el que solía instalarse de pie el público popular. Cabe recordar que, al contrario de otras latitudes, las mujeres francesas no frecuentaron el teatro hasta 1640; a partir de entonces ocuparán los palcos y las galerías. Al igual que en Inglaterra, posteriormente se introdujo la costumbre de ceder parte del escenario al público noble. Si tenemos en cuenta que el escenario era ya de por sí escaso, este hábito poco beneficiaba el desarrollo del espectáculo.

Por lo tanto, podemos deducir que ninguno de estos espacios fue concebido para la representación y, en consecuencia, ninguno reparó en sus necesidades. Sin embargo, el desenvolvimiento de estas salas teatrales le permitió al movimiento teatral del barroco ampliar sus posibilidades estableciendo, por ejemplo, multiplicidad de escenas, como en el caso de la *tiring house* del teatro isabelino o los tres niveles de galerías del teatro español.

Centrándonos en el teatro cortesano, donde el presupuesto era más holgado, tenemos incluso experimentaciones más audaces. En 1635 Calderón de la Barca estrenaba en la noche de San Juan la comedia mitológica *El mayor encanto amor*, en un estanque con tramoyas instaladas en un islote central. El Rey y la nobleza palatina asistían al espectáculo en barcos mientras que el público estaba en los márgenes del estanque.³⁶ El florentino Cosimo Lotti, escenógrafo de la representación, ideó un gran decorado en el que intervenía el uso de maquinaria escénica con juegos de verdadera magia escenográfica. Por la descripción de la comedia hecha por Casiano Pellicer en su *Tratado histórico sobre la comedia*, sabemos que Lotti "provocó también una tormenta, con truenos y relámpagos, un terremoto y un arco iris. Se desmorona una montaña y aparece en su lugar un rico palacio; se ve a Mercurio volando por los aires, y una metamorfosis tiene lugar ante la misma vista del público. El estanque se llena, por obra y gracia de la magia de Circe, de diversidad de peces grandes y pequeños, los cuales, jugando entre sí, han de arrojar por boca y narices gran cantidad de rocíos de aguas odoríferas que, esparcidas por los circunstantes, les cause fragancia y suavidad al olfato".³⁷

No es de extrañar que fuese un italiano el responsable de la escenografía ya que, como dijimos anteriormente, Roma continuó ostentando la hegemonía en el arte. Las novedades introducidas por la perspectiva y el claroscuro atrajeron irremediamente a los artistas plásticos de todos los puntos cardinales, así como a los arquitectos y escenógrafos por los avances tecnológicos. Los grandes maestros estaban en Italia y con ellos había que estudiar.

36. Cf. Cancelliere, E., "Calderón y el teatro de corte" en revista *Instituto Cervantes*, año III, número 17, España, noviembre-diciembre 2007.

37. Pellicer y Tovar, J., "Avisos históricos", en J. E. Hartzenbusch, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, t. I, p. 385. Véase también N. D. Shergold, "The first performance of Calderon's *El mayor encanto amor*", en *Bulletin of Hispanic Studies*. XXXV, 1958, pp. 24-27.

Es notable como, si bien en el diseño arquitectónico y escenográfico *ganó* Italia (pues a pesar de todas las experimentaciones del Barroco y de Rococó terminó primando la caja italiana, tanto para el teatro popular como para el cortesano), en la constitución dramática *ganó* Francia. En este país lo que se retomó del arte de la Antigüedad Clásica fueron más sus obras teóricas que escénicas. Si la particular lectura que los italianos tuvieron de la tragedia griega dio nacimiento a la ópera, la personal asimilación que los franceses hicieron de la *Poética* de Aristóteles dio origen a la tragedia neoclásica. Este interés por el texto va de la mano de dos cuestiones: por un lado, la prioridad que se le dio al texto (poético) y a la voz por encima de lo gestual y lo corporal (que fue justamente lo que le permitió al teatro resurgir en la Edad Media). Por otro lado, mientras en Italia surgía la *commedia dell'arte* como continuadora del teatro popular, en Francia florecía el teatro cortesano como consecuencia del "buen decir" impuesto por la Academia. Recordemos que esta es creada por el cardenal Richelieu en 1634/6 con el objetivo de unificar lingüísticamente al territorio, por lo que puso como prioridad el canon y el buen uso del lenguaje. El interés por la normativa llevará a la dramaturgia francesa a construirse en base a la regla de las tres unidades y la estructura en cinco actos. Pero además fue en Francia donde surgieron los primeros tratados modernos con respecto al teatro y al actor como *L'Art poétique* (1674) de Nicolas Boileau-Despréaux, *Lettre au père Porée* (1730) y *Discours sur la tragédie* (1731) de Voltaire y *Paradoxe sur le comédien* (1769) de Denis Diderot.³⁸

La gran novedad que supone la instauración de preceptivas para la regulación de la producción teatral, decantará en los siglos posteriores en un nuevo concepto de teatro útil; esta vez, al servicio de los valores burgueses.

Pero volviendo a nuestro tema central, podemos afirmar que si hubo una relación entre las artes plásticas y el teatro durante este

38. Reconocemos al respecto la importancia de *Hamburgische Dramaturgie* (1769) de Lessing y *Ueber die tragische Kunst* (1792) de Schiller. Sin embargo, el proyecto francés tuvo un círculo más grande de injerencia además de estar encuadrado en un proyecto normativo y educativo más amplio.

período, fue definitivamente gracias a las novedades italianas tanto en materia de pintura como de arquitectura, que resultaron posteriormente acogidas por todo el continente y sus colonias.

El camino abierto hacia el realismo tardará, no obstante, mucho tiempo en recorrerse. Pensemos que en el siglo XIX todavía nos encontramos con el uso frecuente de telones pintados en lugar de una escenografía tridimensional. El cine, nacido a finales del siglo, tomó infinidad de recursos teatrales en sus primeros tiempos entre los que se encuentra el uso de estos decorados. El naturalismo, que ya había alcanzado su cenit en la plástica y en la literatura (incluida la dramaturgia) tardó, pese a este primer impulso del siglo XVI, en llegar finalmente a escena.

Empero, los nuevos aportes científicos –sobre todo de la óptica y de la física– que originaron la caja italiana, promovieron con ella la escena del príncipe. Esta jerarquización de los espectadores daba pie también a la jerarquización de los actores. Los intérpretes, por fin, se agruparon en gremios conformando elencos cada vez más numerosos, liderados por la cabeza de la compañía: el capocómico. De ellos, no solo conservamos sus nombres sino también sus retratos. Pero no solamente a Molière y Shakespeare les conocemos las facciones, sino de igual forma a actores como Cosme Pérez o Amadís de Lully y Quinault.

Empero, los retratos no serán los únicos temas que los pintores elijan con respecto al teatro. A partir del siglo XVI y llegando hasta nuestros días, la propia escena teatral será un tema fructífero para inspirar enormes cantidades de obras, que hoy nos sirven como referencias iconográficas. El género preferido, indiscutiblemente, será la *commedia dell'arte*. En el Musée Carnavalet de París, de autor desconocido y de fecha cercana a 1580, puede apreciarse un cuadro al óleo de una *troupe*, probablemente la liderada por Isabella Andreini y la Compagnia dei Gelosi. A lo largo de los siglos muchos artistas de la talla de Jacques Callot, Jean-François-Maurice-Arnauld, Pietro Antonio Longhi, Jean Antoine Watteau, Pablo Picasso o Emilio Petorutti,

elegirán los temas relacionados con la *commedia dell'arte* y sus personajes para realizar sus obras.

Vemos así cómo, durante este fructífero período, no solo las novedades en las artes plásticas fueron determinantes para el teatro, sino que además la escena teatral aportó temas y estilos para el desarrollo de las obras plásticas.

> IV. La modernidad en las artes. Ampliación de los campos de acción

A mediados del siglo XIX, nuevas concepciones con respecto al hombre y la cultura van a sacudir al mundo de las artes. A grandes rasgos podríamos decir que, hasta este momento, la función del arte dentro del mundo occidental había consistido en reflejar a la naturaleza y a la sociedad contribuyendo a su conocimiento y su mejoramiento, manifestar la interioridad del artista permitiéndole expresar así sus sentimientos y su manera de ver el mundo, o simplemente entretener a un público cada vez más amplio que poco a poco va reemplazando en sus funciones al mecenas. Estos grandes modelos tienen multiplicidad de variantes y concepciones internas, que con el desarrollo del proletariado y la creación de grandes urbes entrarán en crisis.

Las teorías de Richard Wagner con respecto a un "teatro total", el nacimiento de la fotografía y del cine, y el cuestionamiento con respecto a la ontología del arte que hará el simbolismo francés, abren las puertas a nuevas relaciones entre el teatro y la pintura.

Aquella premisa que guiaba a las artes plásticas como reproductoras del mundo sensible, caducan en manos de la nueva tecnología. Lo mismo sucede con el teatro, que pocos años después será ampliamente superado por el cine y luego por la TV en cuanto a poética realista-naturalista se refiera.

Pero es fundamentalmente el cambio en la concepción de artista lo que modifica sensiblemente al arte moderno. A partir de mediados del XIX, los artistas son también revolucionarios que han declarado la guerra al orden establecido, organizados en los cenáculos o círculos intelectuales y artísticos: los representantes de las diferentes artes empiezan a trabajar en conjunto. El artista moderno lleva ahora una vida precaria y desordenada desligada de las convenciones sociales, vale decir, una vida bohemia.³⁹ Pierre Bourdieu⁴⁰

39. Este nombre nace en Francia a mediados de 1800, referido a los grupos de artistas de vida pobre, errante y desordenada, por analogía con los gitanos (bohèmes).

40. Bourdieu, P., *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 2002, especialmente pp. 80-90.

atribuye su aparición al aumento de los titulados en la enseñanza secundaria; si bien un nuevo género de intelectuales liberados de señores y mecenas consigue la autonomía de los campos de producción cultural, la multiplicación de las ofertas de trabajo, el desarrollo de la prensa, de los negocios, las empresas y la administración pública (particularmente el sistema de enseñanza), no puede absorber a toda la masa de egresados que se centraliza en París para buscar fortuna.⁴¹ El universo de los artistas, poco a poco, deja de funcionar como un aparato jerarquizado y controlado por un cuerpo, constituyéndose en campo de competencia por el monopolio de la legitimidad. La creación de la autonomía de los campos fue posible, saliendo de los límites que imponen la división de las especialidades y de las competencias.

Este mundo diverso y polarizado es el espacio de una descomunal tarea de experimentación, que Robert de Lamennais llama un "libertinaje espiritual" y a través del cual se inventa un nuevo arte de vivir. No obstante Marx, en *El 18 brumario de Luis Bonaparte* (1852), presenta a los integrantes de la bohemia como agentes dobles, más reaccionarios que revolucionarios, no miembros de una clase marginal sino desclasados, situados en una posición apta para actuar no como saboteadores sino como intermediarios del poder:

Bajo el pretexto de fundar una sociedad de beneficencia, se había organizado al *lumpenproletariat* de París en secciones secretas, cada sección dirigida por agentes bonapartistas y con un general bonapartista al frente de todo ello. Junto a aristócratas arruinados, con medios de subsistencia ambiguos y de oscura procedencia, junto a vástagos depravados y aventureros de la burguesía, había vagabundos, licenciados de tropa, ex presidiarios, esclavos huidos de galeras, granujas, titiriteros, lazzaroni, carteristas, saltimbanquis, jugadores, maquereaux, dueños de burdeles, mozos de cuerda, escritorzuelos, organilleros, traperos, afiladores, caldereros, mendigos; en una palabra, la masa totalmente desarticulada, diluida, traída y llevada, que los franceses llaman "la bohème".⁴²

A pesar de estas críticas, lo cierto es que una vez desaparecida la

figura del mecenas, la difusión y la consagración de un arte vanguardista no sometido al mercado o a los intereses de los poderosos, se garantiza mediante la existencia de una suerte de "sociedad de artistas" en la que ellos mismos, los competidores, avalan su propio mercado.

Esta bohemia es la que dará pie en el contexto de la primera guerra mundial a las vanguardias artísticas, las cuales se organizarán también en grupos liderados por un guía del movimiento, responsable entre otras cosas de publicar el manifiesto correspondiente. Las vanguardias, mucho más politizadas que la bohemia, seguirán siendo no obstante una elite cultural.⁴³

Si bien no se lo puede afiliar a ninguna vanguardia en especial, Edwar Gordon Craig representa la renovación más drástica en cuanto a concepciones escénicas de comienzos del siglo XX. El trabajo sobre el arte abstracto y el concepto de supermarioneta son dos de sus principales aportes. Hijo de la actriz Ellen Terry y del arquitecto y diseñador teatral Edward William Godwin, Craig ingresó al mundo del teatro a la temprana edad de seis años, actuando en una gira por Estados Unidos en 1884. Después de ocho años de estudios en el Lyceum bajo la tutela de Henry Irving, decidió abandonar la carrera de actor dedicándose, a partir de 1897, al dibujo y a la pintura. Sin embargo no se desinteresó jamás por las prácticas escénicas y llevó las concepciones impresionistas y simbolistas al teatro, usando como soporte un sistema de luces sin precedentes. El minimalismo de la escenografía y del vestuario al servicio del contraste lumínico de los colores, estará presente desde *Dido y Eneas* (1900), la primera obra en la que él interviene. Tan novedosas eran sus concepciones escénicas, que con respecto a la puesta de *Los vikingos de Helgeland* de 1903, Edward Braun recuerda: "La disposición de las luces, similar a las producciones

41. Debemos notar que la mujer, por otra parte, tardará mucho en acceder a la "alta" producción cultural, si bien hay excepciones como el caso de George Sand.

42. Marx, K., *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Alianza, Madrid, 2003.

43. Cf. Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997.

anteriores, requería rehacer y volver a equipar completamente el escenario, incluyendo la construcción del puente de iluminación".⁴⁴

Lo que aparece a partir de este momento es una nueva concepción de teatro total en donde, a diferencia de la primacía de la música que veíamos en Wagner, todas las artes tienen la misma importancia. Craig escribía en *El arte teatral* de 1906:

El arte teatral no es ni la actuación ni la obra, no es ni la escena ni la danza, sino que consiste en todos los elementos componentes de estas cosas: la acción que es el espíritu mismo de la actuación; las palabras que son el cuerpo de la obra; la línea y el color que son el corazón mismo de la escena; el ritmo que es la esencia misma de la danza.⁴⁵

Los trabajos en colaboración entre distintos artistas ya tenían las puertas abiertas.

No debe extrañarnos entonces que, en 1919, este nuevo carácter de interrelación artística adquiera forma institucional gracias a la creación de la Bauhaus, fundada en Weimar por Walter Gropius.

Pero incluso antes de la creación de esta escuela, el trabajo en colaboración entre artistas escénicos y artistas plásticos había sido concretado dando excelentes frutos. En 1907 Sergei Pavlovich Diaghilev creó los Ballets Rusos, una compañía de danza cuyo objetivo, en principio, era difundir la cultura rusa en Europa. La gran visión artístico-empresarial de Diaghilev lo llevará a aglutinar bajo sus alas a los artistas más fructíferos y renombrados de la época, haciéndolos trabajar en conjunto. De la larga lista de producciones que la compañía llevó a cabo, veamos solo unos ejemplos: en 1917 Pablo Picasso toma a su cargo la tarea de diseñar gigantescas caricaturas para la obra *Parade* (basada en un poema de Jean Cocteau), en la que Eric Satie fue responsable de la creación musical. Al año siguiente, con *El sombrero de tres picos*, Picasso volverá a la realización escenográfica, esta vez con Manuel de Falla a cargo de la música. En 1920, mientras Picasso produce su tercera

colaboración en la obra *Pulcinella*, Henri Matisse será el responsable del vestuario y la escenografía para *Le chant du rossignol*. En 1921, nuevamente con la responsabilidad musical de Manuel de Falla, Picasso realiza el diseño escenográfico de *Cuadro flamenco*. Tres años después será el turno de Juan Gris quien trabajará en *Les tentations de la bergère ou l'amour vaincu*, y el de Georges Braque en *Les fâcheux*. La lista continúa con Giorgio de Chirico, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Léon Bakst, Maurice Utrillo y muchos otros grandes artistas plásticos del período.

En 1920, el coreógrafo y bailarín Michel Fokine decide separarse de la compañía y fundar la propia: los Ballets Suecos, que tendrán vida hasta 1925. Bajo la dirección de un industrial apasionado por la danza, Rolf de Maré, continuarán la provechosa relación entre artistas plásticos y artistas escénicos heredada de los Ballets Rusos. En 1923 Fernand Léger se encargará de la escenografía de *La création du monde*, al año siguiente, Giorgio de Chirico intervendrá en *La jarre* y Francis Picabia en *Relâche*.

Pero como dijimos anteriormente, será en la Bauhaus donde el trabajo conjunto de todas las artes adquirirá envergadura institucional. La Staatliches Bauhaus tuvo una muy corta pero fructífera vida; fundada en 1919, se vio obligada a cerrar sus puertas en 1933 por las autoridades del partido nazi. Sus propuestas y declaraciones de intenciones participaban de la idea de una necesaria reforma de las enseñanzas artísticas, basándose ahora en la enseñanza de taller. En su primer manifiesto se sigue hablando de una "obra de arte total" a la manera de los románticos, posible gracias a la relación entre las artes y la tecnología. Mudándose de Weimar a Dessau (1925) y más tarde a Berlín (1932), los tres directores que sucesivamente tuvo la institución (Walter Gropius, Hannes Meyer y Ludwig Mies van der Rohe) y los maestros que allí trabajaron, imprimieron en ella distintas marcas estéticas y distintas concepciones del arte. Sin embargo, la preceptiva del trabajo en conjunto sobrevivirá a todos los cambios.

44. Braun, E., *El director y la escena*, Galerna, Buenos Aires, 1986, p. 106.

45. Craig, E. G., *El arte del teatro*, introd. y notas de Edgardo Cevallos, Escenografía, México, 1999, p. 58.

En 1921, al mismo tiempo que Paul Klee y Oskar Schlemmer entraron a formar parte del profesorado de la escuela, Lothar Schreyer –artista plástico, dramaturgo y creador escénico– toma a su cargo el taller de teatro. Deudor de la poética expresionista que primó durante el primer período de la Bauhaus, Schreyer va a postular en *La obra de arte escénica* (1916) que la idea hegemónica de teatro era incorrecta, ya que el fin de este no es transmitir poesía, ni ser un medio de distracción, ni de formación cultural y tampoco debe estar obligado a presentar una realidad o una irrealidad. Por ser arte, al teatro solo le debe importar transmitir la visión interior del artista combinando los diferentes medios de expresión que son la forma, el color, el movimiento y el sonido.

Yendo un paso más allá, los artistas plásticos se dedicarán ahora a teorizar sobre las artes escénicas. En su ensayo *Sobre composición escénica* (1912), Vasily Kandinsky afirma que la escena debe ser un espectáculo basado en el movimiento de las formas y los colores, donde la figura humana sea portadora de formas y sonidos, pero fundamentalmente de la visión interior del artista. Para lograr comunicar su visión interior, el artista debe transmitir al espectador no solo lo que todos pueden observar (pensamientos y sentimientos que se expresan exteriormente) sino también lo que todos ignoran, "los pensamientos inarticulados, los sentimientos no expresados, suicidios, asesinatos, violencia, pensamientos indignos y bajos, odio, enemistad, egoísmo, envidia, patriotismo, partidismo, espíritu de sacrificio, ayuda, pensamientos puros y excelsos, amor, altruismo, generosidad, humanidad, justicia..."⁴⁶

La experiencia práctica de estas concepciones teóricas había llegado tres años atrás, en 1909, cuando la ópera sinestésica *La sonoridad amarilla* sale a escena. Compuesta por Kandinsky en colaboración con Thomas von Hartmann, esta obra será un emblema del grupo expresionista El Jinete Azul.

En 1923, Oskar Schlemmer se hace cargo del taller de teatro de la

Bauhaus; ahora la relación entre la pintura y las artes escénicas será más estrecha aún: "La experiencia del pintor, convertido en coreógrafo y bailarín, también contribuyó decisivamente al intento de plasmar su forma especialmente sensible de percibir los cuerpos y el espacio pictórico dentro del escenario".⁴⁷ Las obras de este artista, presentadas ese mismo año, fueron *The figurat cabinet I* y *The figurat cabinet II*, en donde entremezcló técnicas de cabaret en un "popurrí para el ojo en cuanto a forma, estilo y color. (...) El rechazo de Schlemmer por aceptar las limitaciones de los diferentes terrenos artísticos se traducía en sus espectáculos, que llegaron a ser el foco de atención de todas las actividades de la Bauhaus".⁴⁸ Tanto en sus propuestas teóricas como en los trabajos del taller, Schlemmer consideró que la pintura y el teatro eran artes complementarias en donde la propuesta teórica plástica alcanzaba su realización práctica a través de la escena: el espacio se convertía así en el elemento unificador de las artes.

También hizo experimentaciones con la luz, que precedieron a los renombrados Ballets Mecánicos –fundamentalmente el *Ballet Triádico* (1922)– que le valió a Schlemmer la fama internacional.

Más allá de la Bauhaus, la creación de "cofradías" de artistas y el trabajo en colaboración fue permanente. En la España de los años '20, la Residencia de Estudiantes de Madrid, fundada por la Institución Libre de Enseñanza, fue el epicentro de una actividad bulliciosa (e incluso escandalosa), como no podía ser de otra manera si se encuentran reunidos en una misma sala Luis Buñuel, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pepín Bello y Juan Ramón.

En 1925 Dalí comenzó a planificar un libro en el que se encargaría de las ilustraciones y García Lorca de la prosa, que finalmente nunca se

47. Maur, K. von, Oscar Schlemmer, edición conjunta del Museo Nacional de Arte Reina Sofía y la Fundación La Caixa, Barcelona, 1996, p.26.

48. Tambutti, S. (comp), *Cuadernos de danza II*, publicado por el Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1995. p. 57.

46. Kandinsky, V., *Sobre la composición escénica*, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 69-70.

concretó. Sin embargo, este primer impulso hizo de ambos españoles amigos inseparables. En unas vacaciones que pasaron juntos ese año en Cadaqués –donde la familia de Dalí tenía su residencia– García Lorca hizo una primera lectura de *Mariana Pineda*, basada en la vida de esta mujer granadina (aunque con los hechos históricos evidentemente alterados), símbolo de la lucha liberal constitucionalista del siglo XIX. Unos meses atrás había realizado varios intentos fallidos para encontrar a alguien que la produjese, pero la obra era demasiado contestataria para el gobierno dictatorial de Primo de Rivera. En 1927 Lorca envía la obra a Eduardo Marquina para que este se la haga llegar a Margarita Xirgu, actriz de moda en el momento. Tras mucho insistir, Lorca consigue finalmente que la compañía de la Xirgu estrene *Mariana Pineda*, lo que será la primera de una larga y fructífera serie de trabajos conjuntos; para tal ocasión, le pide a Dalí la realización de la escenografía y el vestuario, a lo que este responde: "Tengo vista perfectamente su realización plástica. No hay ni que hablar de que una cosa tan depurada como tu Marianita Pineda es imposible que sea realizada con un decorado estúpido; de los conocidos solo Manuel Ángeles y yo te lo podemos hacer". En la misma carta, llena de faltas de ortografía típicas de un catalán escribiendo en castellano, Dalí da

Indicaciones generales para la realización plástica de *Mariana Pineda*: Todas las escenas enmarcadas en el marco blanco de la litografía que tú proyectaste, en ese marco blanco, además del título, podría ir un verso, que cambiaría en cada acto. Los telones de los decorados tienen que servir de meros fondos a las figuras, con afiligranadas indicaciones plásticas de la escena, el color tiene que estar en los trajes de los personajes; por lo tanto, para que estos tengan máxima visibilidad, el decorado será casi monocromo; las ligerísimas cambiantes de tono tienen que ser como desteñidas; todos los muebles, cornucopias, consolas, etcétera, dibujados sencillamente en el decorado; el clave, de cartón recortado y pintado igual que los demás muebles; en cambio, los cristales tienen que ser de verdad (me parece, ¿y a ti?). El conjunto será de una sencillez tal, que (me parece) a los mismos puercos dejará de indignar, porque la impresión que dará al levantarse el telón y antes de empezar a analizar será de una calma y naturalidad absolutas. Además, desgraciadamente, ya hay demasiada gente que tolera esas cosas; aquí todo Dios teme pasar por tonto y dice que le

gusta pasar por inteligente. (Nota para el decorado de *Mariana Pineda*). Aprovechar la máxima sugestión sentimental de los ligerísimos acordes cromáticos del decorado.⁴⁹

Los decorados eran más pequeños que la embocadura, por lo cual resultaba un escenario dentro del escenario. Para resaltar la calidad de las estampas, Lorca subtituló el drama como "Romance popular en tres estampas". El 24 de junio de 1927 se estrena entonces *Mariana Pineda* en el teatro Goya de Barcelona y el 12 de octubre pasa al teatro Fontalba de Madrid.

Como vemos, a partir de mediados del siglo XIX, los artistas no solamente comenzarán a trabajar en conjunto, sino que además diversificarán sus tareas. De la misma manera que Dalí se dedicó al teatro, García Lorca se dedicó a la plástica llegando incluso a publicar la revista *Gallo*, que apareció en Granada en 1928 y de la que se editaron solamente dos números: uno en febrero y otro en abril. Más aún, en 1927 ya había realizado una exposición de dibujos en las galerías Dalmau de Barcelona.

A partir de este momento, los límites entre las artes son cada vez más difusos. El interés por la producción artesanal consigue una extraña fusión con la incorporación de las novedades tecnológicas. Asimismo, ni a los artistas les interesa definir su campo de acción, ni tienen restricciones en cuanto al trabajo conjunto. La división y especialización capitalista es reemplazada por el nacimiento de comunidades en las que los roles se intercambian. No debe extrañarnos, entonces, que la gran mayoría de estos nuevos artistas milite bajo la bandera de un comunismo socialista, ya sea en la versión ortodoxa de Marx, en la idea estatista de Stalin o en el nacional socialismo de Mussolini. Todas propuestas, ya sean de derecha o de izquierda, alternativas a la democracia capitalista burguesa.

49. Citada en Rodrigo, A., *García Lorca en Cataluña*, Planeta, Barcelona, 1975, p. 233.

> V. El mundo contemporáneo y la pérdida definitiva de los límites

Después de la Segunda Guerra Mundial, las artes volvieron a sufrir nuevas y más amplias transformaciones. A partir de este momento nos vamos a encontrar con teatralidades híbridas, artes preformativas, carnavalización del espacio social, instalaciones, intervenciones urbanas y expresiones de los nuevos sujetos políticos y los movimientos populares. En un lúcido texto⁵⁰ Ileana Diéguez Caballero retoma, para teorizar sobre este fenómeno, el concepto de lo liminal desarrollado por Víctor Turner. La liminalidad es una situación de margen, de existencia en el límite, portadora de cambios y transformaciones. Genera escenarios de caos potencial y de inversión de status, que operan como regeneradoras. Lo liminal, además, apunta a la relación entre el fenómeno y su entorno social. Por lo tanto, cualquier intento de estudiar las manifestaciones artísticas-estéticas desvinculadas de la relación con dicho entorno, anula al sujeto enunciador y reduce la complejidad del acontecimiento. De esta manera, lo liminal importa como condición desde la cual se vive y se produce arte y no únicamente como estrategias artísticas de cruce, siendo el actor un ente liminal entre el arte y lo real. Las experiencias de alteridad que promueve, contribuyen a formar nuevas posibilidades de *communitas*, entendida esta como un espacio otro, una anti-estructura en la que se suspenden las jerarquías y las relaciones entre iguales se dan espontáneamente, sin legislación. La noción bajtiniana de la arquitectónica como acto ético y la forma estética de los actos éticos⁵¹ se pondrán en primer plano, relacionando de esta manera al arte con la protesta, con la estatización de los gestos colectivos de resistencia y con las calidades de la memoria.

50. Diéguez Caballero, I., *Escenarios liminales. Teatralidad, performances y política*, Atuel, Buenos Aires, 2007.

51. Bajtin, M., *Hacia una filosofía del acto ético (De los borradores y otros escritos)*, Anthropos, Barcelona, 1998.

Desde una política más o menos explícita según el caso, la experiencia de las vanguardias será fundamental para entender este período. El *ready made* de Marcel Duchamp y el *collage* dadaísta serán las referencias estéticas, por ejemplo, del Black Mountain College, institución artística que funcionó en Carolina del Norte (EE.UU.) entre 1933 y 1956. Su director, Josef Albers, había sido profesor de la Bauhaus, por lo que al Black Mountain también se lo conoce como "la Bauhaus de Carolina del Norte". Por allí pasaron grandes artistas que crearon los teatros de participación o *performing arts*. El primer acontecimiento que se recuerda es la *Theatre Piece nº 1* realizada multimediáticamente en 1952 por John Cage (compositor y músico), Robert Rauschenberg (artista plástico) y Merce Cunningham (bailarín y coreógrafo). La base estética es abstracta, por lo que toda matriz literaria queda descartada a favor de un cierto minimalismo y esencialismo artístico. Cada una de las tres cabezas directivas (Cage, Rauschenberg y Cunningham) trabajó independientemente y el día de la función se fusionó todo azarosamente en el escenario. Este tipo de azar es bastante limitado, ya que los tres artistas trabajan sobre la misma estética y sabe más o menos a qué atenerse el uno del otro; no obstante, esta manera de trabajo conjunto resulta sumamente novedosa. La primera vez que esto se denominó *happening* fue con Allan Kaprow, pintor y alumno de Cage que realizó en 1959 *18 Happenings in 6 parts*, que acontecían simultáneamente. Como explica Karina Mauro,

el *happening* se basa en la interdisciplinariedad, la igualdad y autonomía de los lenguajes, la yuxtaposición, la inclusión de elementos improvisados y casuales en una estructura planificada y la anulación de la división entre escenario y platea, entre el artista y el espectador, quien pierde el privilegio del punto de vista único.⁵²

Es así como todo puede convertirse en arte debido a la cercanía que tiene con la vida; pero es así también cómo el acontecimiento deviene en algo fundamentalmente efímero. El objetivo es que el espectador amplíe su

52. Cf. "Informe IV. El Nuevo Teatro (1950-1970)", en *Alternativa Teatral* (www.alternativateatral.com), 2009.

capacidad perceptiva y su reacción emotiva e intelectual para que, en definitiva, la experiencia sea transformadora.

Durante la década del '70 el *happening* perdió interés y dio lugar a la *performance* que, si bien implica una acción del artista, no la exige en el espectador. Uno de sus primeros antecedentes fue el *action painting* de Jackson Pollock, en donde se postulaba que la obra de arte debía ser la acción o el gesto del artista en lugar del producto. El subjetivismo romántico alcanza aquí sus últimas consecuencias. En esta técnica "se trata de mojar la tela con el pincel. La realidad ya no es formada ni interpretada: se renuncia a la creación intencionada de figuras a favor de un desarrollo de la espontaneidad; (...) el pintor, liberado de toda presión y regla formal, se entrega finalmente a una subjetividad vacía".⁵³ De esta manera, el cuerpo mismo del artista se transforma en el objeto artístico ya sea en la versión de Pollock, en la del *body art* inglés, austríaco y alemán, o la *Merda d'artista* del italiano Piero Manzoni (1961). En el año 2007 Susana Torres Molina estrenó *Manifiesto vs. Manifiesto*, una obra basada en escritos apócrifos de Rudolf S., artista austríaco inscripto dentro del accionismo. Bajo la premisa de que el artista es su obra maestra y el cuerpo un lienzo en blanco, cualquier cosa se puede hacer en él: tajearlo, crucificarlo, trabajar con sus fluidos (sangre, semen, heces, etcétera). Por lo tanto ¿cuáles son los límites del arte? ¿Debería el arte tener límites? ¿Hay un límite en las cosas que se pueden contar? Alan Pauls, en su novela *El pasado*, hace referencia a un artista apócrifo británico (Rilste) que crea el movimiento del *sick art*, una versión aún más extrema. Rilste hace obras con pedazos de su piel, incluso provocándose enfermedades que le permitan extraerse partes supurosas de su cuerpo. Poner de esta manera al cuerpo en primer plano hace que las artes plásticas pisen firmemente en terreno teatral.

Sin embargo, más allá de algunos casos aislados, los artistas plásticos no tuvieron relación con los círculos teatrales profesionales; aunque el denominado Nuevo Teatro considera como fuentes al *happening* y a la obra de Antonin Artaud.

53. Bürger, P., op.cit., p. 128.

En 1947 Julian Beck (artista plástico) y Judith Malina (actriz, directora y escritora de teatro y cine) fundaron el Living Theatre. Al descubrir en 1958 *El teatro y su doble* de Artaud, transformaron al texto en su Biblia y al autor en su mentor. José Monleón, en una carta abierta al Living Theatre, escribe al respecto:

Buscabais a Artaud que aquí, en nuestra Europa, había sido olvido y manicomio. Llegasteis a él andando su mismo camino. No lo descubristeis en un libro, sino sintiendo sus mismas necesidades, la misma vergüenza ante ese teatro de personajes encadenados y amordazados que nuestra terrible época propone. (...) Rebelarse sobre un papel es relativamente fácil. Hacer de esa rebelión una obra teatral, un trabajo escénico, una investigación abierta y permanente, es mucho más difícil. Por eso el Living, en definitiva, es mucho más que Artaud.⁵⁴

El nombre del grupo se debe al lugar donde empezaron a hacer sus primeras representaciones: el living, o sea el comedor de la casa (aunque, en las alusiones posteriores al término, se haya insistido más en el aspecto de "teatro vivo"). Sus reflexiones siempre rondan la confrontación entre actor y espectador, motivo por el cual en sus espectáculos no se trata de interpretar un personaje sino más bien de hacer su propio papel, liberando el cuerpo y la voz. Se trata de un teatro pobre (como diría Grotowski), en donde hay una gran cercanía con el trance religioso y la concepción ritual y ceremonial del teatro oriental. El propio Julian Beck comenta a este respecto:

Nuestro mensaje (...) era implicar o turbar (...) al público, sin limitarse a mostrarle algo, (...) despertarle de su pasiva somnolencia, obligarle a la atención, sacudirle si era necesario. (...) Ayudar al público a ser, una vez más, lo que estaba destinado a ser cuando nacieron los primeros dramas: una congregación dirigida por sacerdotes, un éxtasis coral de lectura y responso, danza, búsqueda de trascendencia, medio de salida y ascensión, el empuje vertical, en busca de una condición de conciencia que supera la pura conciencia y acerca más a Dios. Llevando el drama a la sala del teatro y mezclando entre sí espectadores e intérpretes, se aspiraba a igualar, unificar y acercar más a todos a la vida. Unión contra separación.⁵⁵

54. Monleón, J., "Carta abierta al Living Theatre", en Nuestros amigos del Living Theatre. *Primer acto*, nº 99, Madrid, agosto 1968, pp. 4-5

55. Beck, J., "Abajo las barreras", en *Primer acto*, op. cit., p. 17.

El Living Theatre se mantenía al margen del mercado con el fin de evitar condicionamientos estéticos o ideológicos lo que hacía que, a nivel económico, tuviera que depender de la solidaridad de amigos o fundaciones.

De este modo y con estas premisas Jack Gelber presenta en 1958 en Nueva York *The connection*, obra que trata el tema de la droga y que era interpretada a su vez por drogadictos, donde los actores se entrenaban con una serie de juegos y combinaciones aleatorias y a menudo improvisadas. Sus apologías de ideas incómodas para el gobierno estadounidense como el desarme, el pacifismo, la lucha racial, la libertad sexual y el uso de estupefacientes, hicieron que se convirtieran en chivo expiatorio de la sociedad que denunciaban.

Posteriormente, el Living abandona esta postura en búsqueda de una relación con el espectador de total agresión, como forma de exorcizar la violencia real. Así, en 1963 Kenneth H. Brown monta *The brig*, espectáculo que mostraba un día en una prisión militar. La obra se basó en el aprendizaje del manual de los marines y trabajaba sobre las monstruosas relaciones que se establecen entre guardias y prisioneros. Durante la representación se preveían escenas en las que se improvisaban castigos, lo cual implicaba un riesgo físico y emocional real para el actor que, supuestamente, contagiaría al espectador.

Después de estas escandalosas muestras en Estados Unidos, se expanden hacia Europa donde también tienen multiplicidad de inconvenientes. Su espectáculo *Paradise now*, donde ofrecían una visión utópica de un mundo feliz, no pudo estrenarse en 1968 en el Festival d'Avignon porque no se sometieron a las normas impuestas por los organizadores. Así es como abandonan Francia y no vuelven hasta 1983, con *L'archéologie du sommeil*.

Pero de la misma manera en que tenemos incentivadores de este tipo de experimentos, también hay acérrimos detractores. En el ámbito de las artes plásticas, se vivió a finales de los años '60 una agria polémica entre aquellos que defendían una modernidad basada en las "esencias

irreductibles" de las diferentes disciplinas consideradas por extensión puras, frente a los artistas que hacían intentos por integrar las diferentes artes. Uno de los popes de la modernidad, el crítico norteamericano Michael Fried, consideraba que jugar con los límites del teatro hacía peligrar la supervivencia del arte mismo. Afirmaba que "el éxito, incluso la supervivencia de las artes depende cada vez más de su habilidad para derrotar al teatro".⁵⁶ Defendía la autonomía de la obra como manifestación fenoménica ajena del espacio real, preservaba su atemporalidad y reivindicaba tanto para la pintura como para la escultura la percepción instantánea de la totalidad, debido a la existencia de unas esenciales "relaciones internas". Por otro lado la también norteamericana Rosalind Krauss, se cuadró años después del lado de sus contemporáneos artistas reivindicando, en el caso de la escultura, el servirse del teatro "y en particular de su relación con el contexto del espectador como un instrumento para destruir, indagar y reconstruir".⁵⁷

Pero así como tenemos hibridizaciones en los campos artísticos, principalmente por el rol que comienza a ocupar el cuerpo en la escena, también tenemos procesos en los que un artista se dedica a varias manifestaciones. Tal es el caso de Tadeusz Kantor quien, partiendo de una estética expresionista, desarrolla conjuntamente trabajos teatrales y plásticos. Dramaturgo, pintor, escenógrafo y director teatral polaco, su obra incluye escenografías, montajes, *happenings* y piezas experimentales. Entre 1934 y 1939 siguió una formación como pintor y escenógrafo en la Escuela de Bellas Artes de Cracovia, aunque durante la Segunda Guerra Mundial y en plena ocupación nazi de Polonia, fundó y animó en Cracovia un teatro clandestino experimental, el teatro Podziemny, en el que se mantuvo al frente durante dos años. Después de la guerra,

⁵⁶ Fried, M., Art and objecthood, en *Minimal Art*, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, pp. 76-79

⁵⁷ Kaus. R., *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano, 1998, p. 242.

centró su actividad en las artes plásticas, realizó exposiciones de su obra y trabajó como escenógrafo en varios teatros de Cracovia y Katowice. En 1955 fundó el legendario Cricot 2, una agrupación de gente de teatro y artistas plásticos que dirigió hasta su muerte. Interesado desde un principio por el teatro de marionetas, retoma las ideas de Gordon Craig que, casualmente, también era teatrista y artista plástico.

Para Kantor, el teatro debe nutrirse de las múltiples contaminaciones y recursos que recibe de otras disciplinas no escénicas y que, en su caso, funcionan como paradigma de su fructífera dispersión creadora y de las relaciones simbióticas entre su obra teatral y su obra plástica. Artes corruptas –en el sentido de contaminadas– indisciplinadas e híbridas, serán en Kantor el camino para conseguir un arte independiente de las tiranías de la convención, incapaz de producir emociones. La tautología se abre paso hacia el tan ansiado jeroglífico de Artaud. Asevera Kantor que

parece totalmente justificada la penetración del teatro en el ámbito de las artes plásticas que, desde años atrás eran el punto neurálgico del arte sometidas a transformaciones violentas y a turbulencias que eran testimonio –forzosamente contradictorio– de su vitalidad. Al ser pintor, tanto como hombre de teatro, nunca disocié estos dos campos de actividad. Me daba perfecta cuenta de que al introducir al teatro de la manera más directa y radical posible en los problemas planteados por las artes plásticas, lo sometía a la tentación de traicionar, (...) lo provocaba para que saliera ilegalmente de su tranquilo hogar. (...) Lo colocaba (...) en un espacio totalmente desconocido.⁵⁸

Incluso en lo que se refiere al espacio escénico, Kantor abandonó la convención eligiendo cualquier ámbito cargado de connotaciones cotidianas para que, de esa manera, la obra permaneciera constantemente abierta a interpretaciones. Los sótanos de la galería Krzysztofory, donde realizó *La clase muerta*, se conformaban por una baja bóveda corrida de ladrillo que no permitía la separación entre escenario y patio de butacas. Asimismo realizó puestas en una lavandería, en un glaciar, en un hospicio y en una estación.

58. Kantor, T., "El teatro imposible" en *El teatro de la muerte*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2005, pág. 233.

Kantor, si bien se identificaba como heredero de los dadaístas, consideraba que la vanguardia era, cincuenta años después de su nacimiento, la movilización universal de la mediocridad. La vanguardia se había transformado en una moda y daba vergüenza ser tradicional, por lo que "el camino de la vanguardia se ha convertido en una autopista muy cómoda".⁵⁹ Es así como evitando las autopistas oficiales y tomando caminos secundarios, Kantor sostiene que "el concepto de 'vida' no puede reintroducirse en el arte más que por la 'ausencia de vida' en el sentido convencional".⁶⁰ Por eso, ante esta situación, la noción de muerte es el último argumento para el conformismo, pues "la vida solo puede ser expresada en el arte por medio de la falta de vida y del recurso a la muerte".⁶¹

Por otro lado, si bien los objetos son de vital importancia en el teatro de Kantor, también lo son de manera muy distinta a las concepciones de Marcel Duchamp; atraviesan tanto su obra teatral como su obra plástica e, incluso, su trabajo dentro del ámbito de la *performance* y el *happening*. El objeto de Kantor no es un *objet trouvé* con el que confeccionar una escultura de apariencia inútil, negando así la función del objeto primigenio. No es una escultura que, construida por analogía, despierta en nuestro subconsciente la imagen de lo vetado. El objeto en Kantor rezuma memoria, conserva las huellas de su propietario, las marcas de su energía; el tiempo y la distancia operan sobre los objetos adjudicándoles nuevas significaciones. El trabajo del objeto, a partir de la resemantización de lo viejo, es el mismo que despiertan las acciones del artista francés Christian Boltanski o el cirujeo cultural de Mauricio Kartun.

Hay varios mecanismos por medio de los que se integran la obra escénica y la obra plástica de Kantor. Uno de ellos es la presencia del autor.

59. Kantor, T., op. cit., p. 244.

60. Kantor, T., op. cit., p. 243.

61. Kantor, T., op. cit., p. 247.

En algunos dibujos, pero sobre todo en los cuadros, se hace un uso constante del autorretrato en una interpelación obsesiva sobre la propia identidad y sobre la idea de habitar un tiempo y un espacio. El cuestionamiento irónico, planteado como un guiño cómico sobre el espacio y el tiempo que se habita –las emociones que produce la obra de Kantor pueden conducir a llorar y reír a un tiempo–, se da en la presencia continua de Kantor –incluso en aquellas obras de teatro basadas en textos de Witzkiewicz– como el director del circo que introduce las actuaciones sobre la arena; como el director de orquesta que da paso a los pianos y a los fortes en el concierto: dirigiendo aquello que ocurre desde un lugar ambiguo –limbo lo hemos llamado antes–, un territorio de nadie –o al menos tan solo de Kantor– entre lo teatral y lo real, entre la vida y la muerte. Kantor mismo es uno de los elementos que actúan como puente de la emoción, como presencia corpórea para derribar las invisibles barreras que separan los dos espacios. Rompiendo el ilusionismo de la escena.⁶²

De la misma manera en que se acerca y se aleja del dadaísmo, hace el mismo movimiento con la noción de supermarioneta de Gordon Craig. Si bien retoma los conceptos, la gran separación que se opera entre ambos es que la visión de Craig es optimista con respecto a la condición del hombre, de la relación entre mente y cuerpo, de la posibilidad de trascendencia, de la unión con lo sagrado. El hombre de Kantor se encuentra solo, con su cuerpo, ante la disolución y la nada.

Con respecto a nuestro país, la proscripción del peronismo en 1955 y la inestabilidad constante de la democracia que devinieron en la dictadura de los '70 / '80, trajeron como paradójica consecuencia una gran elevación intelectual de la clase media, que se registra en la apertura de nuevas carreras universitarias, el crecimiento de la producción y consumo editorial y el aumento de la participación política directa, en concierto con el contexto internacional y su paulatina opción por la rebelión armada.

El teatro no fue ajeno a esta realidad. Paralelamente al *descubrimiento* de Konstantin Stanislavski y al surgimiento de la dramaturgia realista reflexiva, se fundó el mítico Instituto Di Tella (1958 - 1970), subsidiado por la Fundación Di Tella con el aporte de las

62. Cf. Tejeda, I., "La clase muerta", en revista *Enfocarte*, Universidad de Murcia, 2003.

Fundaciones Ford y Rockefeller. Contaba con tres áreas: Ciencias Sociales, Medicina y Artes; y, dentro de Artes, con tres centros: Altos Estudios Musicales (CLAEM) dirigido por Alberto Ginastera, Artes Visuales (CAV) dirigido por Jorge Romero Brest y Experimentación Audiovisual (CEA) a cargo de Roberto Villanueva, quien por primera vez incluye al video en el teatro. El Di Tella era atacado por la derecha acusado de desórdenes e irreverencias varias, aunque también era embestido por la izquierda que lo consideraba *snob* y extranjerizante.

La actividad del Instituto fue legendaria y allí participaron artistas clave para la historia de las artes argentinas como Hugo Midón, Kado Kostzer, Nacha Guevara, Norman Briski, Marilú Marini, Marta Minujín, Graciela Paraskavaídis, Iris Scacheri., Humberto Rivas, etcétera. Incluso, el grupo de instrumentos informales Les Luthiers dio su primer recital en el Di Tella en 1969: el Centro de Altos Estudios Musicales 'Manuela', al que se refiere en *Tristezas del Manuela*, es el CLAEM.

Fue en el CAV donde inicialmente se desarrolló la mayor hibridización artística merced al *happening*. Marta Minujín hizo *La menesunda* (1965) junto con Rubén Santaonín, y *Simultaneidad en Simultaneidad* (1966). A esto se le suman los *happenings* de Oscar Masotta y Alberto Greco, entre otros. Hacia el final de la década, comenzaron a realizarse espectáculos de creación colectiva inspirados en el Living Theatre y el Nuevo Teatro, como *Tiempo Lobo*, de Carlos Trafic, *Libertad y otras intoxicaciones*, de Mario Trejo y *Tiempo de fregar*, dirigido por Roberto Villanueva. Inclusive se ponen en escena espectáculos extranjeros, como *Viet Rock*, del Open Theatre.

Pero para la conservadora Nación Argentina de aquellos años, esto era demasiado y le

llovieron desde temprano las más extravagantes formas de censura. Grassi Susini, un activista de derecha que sería luego jefe de la Policía de la provincia de San Juan, acaudilló uno de los grupos que trataron de incendiar la sede de la calle Florida. El general Roberto Levingston, que en 1968 era jefe del Servicio de Informaciones del Ejército, fue invitado por Guido Di Tella a comprobar

personalmente que el Instituto no cobijaba a subversivos. El colaborador de la revista *Sur*, Eduardo González Lanuza, vinculado en su juventud al ultraísmo y otras vanguardias, se irritó tanto con *La menesunda*, que dio una incendiaria conferencia contra ella, a la que asistieron más de setecientas personas de grupos católicos conservadores. Victoria Ocampo reseñó con aristocrático asombro el fenómeno del Di Tella: "Al mismo tiempo que se exhiben aquí muestras plásticas escandalosas, el vulgo, hecho insólito, compra las obras de Cortázar (tan luego Cortázar) y se pasea con sus libros en Torino o en subte o en colectivo". (*Sur*, julio-agosto 1970).

Y a su vez *Crónica*, un tabloide popular, comentó el 20 de diciembre de 1969: "La policía detiene a catorce extraños de pelo largo que pretendían asistir a un peligroso recital de rock".⁶³

Posteriormente, con el fin de la década, se produjeron dos hechos definitorios: el Di Tella cerró sus puertas (el motivo oficial fue la pérdida de fuentes de financiación) y la situación política se radicalizó notoriamente. Sin embargo, la mezcla de lenguajes y medios artísticos, que provocó que muchas manifestaciones se consideraran teatro, *performance* u obra plástica, solo por la estricta explicitación de quien las hacía, prevalecería más allá del Instituto.

63 Prefacio de Tomás Eloy Martínez a J. King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Asunto Impreso Ediciones e Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 2007.

> VI. Teatro y pintura en Argentina. Una historia reciente

Veremos ahora con un poco más de detenimiento distintas formas en las que, en nuestro país, se han vinculado el teatro con las artes plásticas. Más allá del fenómeno del Di Tella, la colaboración e hibridación entre ambas disciplinas atañen no solamente a la puesta en escena sino a la dramaturgia misma. Puede estar encubierta en el proceso de trabajo, puede formar parte de la fábula, puede aparecer representada en la puesta en escena, etcétera.

Las opciones son tan variadas como las obras; es por ello que analizaremos casos concretos.

a. La pintura como intertexto: *Visita* de Ricardo Monti

Visita se estrenó en el teatro Payró el 10 de marzo de 1977, bajo la dirección de Jaime Kogan y con las actuaciones de Antonio Mónaco (más tarde Patricio Contreras), Felisa Yeny, Aldo Braga y Rubén Szuchmacher;⁶⁴ desde entonces se ha transformado en una de las obras más enigmáticas de la producción de este dramaturgo. Muchos teóricos la analizan desde la poética del absurdo, emparentándola con las piezas de Griselda Gambaro de ese mismo período.⁶⁵ Otros la ven como una obra metafórica de la violencia y la represión que se iniciaba con el golpe de estado del '76.⁶⁶ Algunos, inclusive, la han considerado como una pieza grotesca y surrealista debido a permanentes referencias a la

64. El equipo se completaba con Graciela Galán en la realización del vestuario y con Francisco Díaz en la asistencia de dirección.

65. Cf. El estudio preliminar que Osvaldo Pellettieri y Martín Rodríguez realizan en la más reciente edición de la obras completas: Monti R., *Teatro*, vol. 1, 2 y 3, Corregidor, Buenos Aires, 2005, 2000 y 2008 respectivamente.

66. Cf. Monteleone, J. J., "El teatro de Ricardo Monti", en la revista *Sobretudo*. Revista digital de crítica e investigación teatral, perteneciente al Teatro del Pueblo-SOMI, <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/>

máscara.⁶⁷ Lo cierto es que en las pocas entrevistas que le realizaron a Monti en donde se menciona esta obra, el autor coincide en ubicarla más bien del lado del expresionismo por su intertexto con la plástica. Es que el trabajo de creación de Monti es muy diferente al de alguien como, por ejemplo, Henrik Ibsen. Este último partió, para la escritura de *Una casa de muñecas*, de una idea: en octubre de 1878 (entre seis y siete meses antes de que comenzara con la escritura de la obra) Ibsen había tomado unas "notas para una tragedia contemporánea" en las cuales afirmaba que hay "dos tipos de leyes espirituales y dos tipos de conciencia, una para los hombres y una para las mujeres. No se entienden entre sí, pero en los asuntos prácticos de la vida las mujeres son juzgadas por la ley de los hombres, como si fueran hombres y no mujeres".⁶⁸ Este pensamiento partía del conocimiento del caso de Laura Smith Petersen quien, habiendo cometido fraude al pedir un préstamo con el fin de salvar a su marido enfermo, es finalmente descubierta. Su marido pide el divorcio y la custodia de sus hijos, mientras que la mujer es encerrada en un manicomio. La similitud entre estos hechos y el argumento de *Una casa de muñecas* es notable, pero más remarcable aún es la tesis que ya puede identificarse en las citadas "notas...". Esto sucede porque Ibsen trabaja, durante este período, con un teatro de ideas o teatro de tesis. La poética realista-naturalista seguirá casi exclusivamente estos parámetros.

Ricardo Monti, por otra parte, no trabaja sobre ideas sino sobre imágenes. No utiliza al teatro para ratificar pensamientos que tiene concebidos de antemano, sino que en su dramaturgia se perciben nuevos conocimientos que parten de la concepción de un teatro sagrado. Él insiste en que no es el autor de las obras sino más bien el escriba,

67. Cf. Podol, P., "Surrealism and the grotesque in the Theatre of Ricardo Monti", en *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, N° 14/1, Fall 1980.

68. Citado en Giberti, K., "Una casa de muñecas (1879): tragedia contemporánea" en Jorge Dubatti coord., *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, Colihue, Buenos Aires, 2006, p. 124.

llevando la cuestión de la creación a una dimensión órfica, misteriosa.

Poco más de una década antes de la escritura de *Visita*, Gilbert Durand ya había comenzado a formular su teoría de *l'imaginaire*. En 1964 edita *L'imagination symbolique* en donde sostiene que "La conciencia dispone de dos maneras de representarse el mundo. *Una directa* (...) otra *indirecta*"; en este último caso,

la cosa no puede representarse en "carne y hueso" a la sensibilidad, como, por ejemplo, al recordar nuestra infancia, al imaginar los paisajes del planeta Marte, al comprender cómo giran los electrones en derredor del núcleo atómico o al representarse un más allá después de la muerte. En todos estos casos de conciencia indirecta, el objeto ausente se *re-presenta* ante ella mediante una *imagen*".⁶⁹

Por lo tanto, al hablar de imaginario, no estamos refiriéndonos a algo que no existe, a una ficción o un delirio. Las imágenes, en este sentido, son tan reales y verídicas como los objetos tangibles que pueblan el mundo. Pero además pueden referirse no solo a cuestiones que atañen al sujeto, sino a acontecimientos relacionados con la percepción de lo sagrado. Así es exactamente cómo entendieron los simbolistas al arte: como aquel lugar en el que lo sagrado se manifiesta transformando a la obra en un espacio hierofánico.⁷⁰

Es en este sentido en el que hay que leer la noción de imagen con la que trabaja Monti, sin restringirla a su concepción cotidiana.

Hay un diseño profundo que todo proceso creativo sigue, y en el que la "imagen" ocupa un lugar fundamental. (...) Por consiguiente, la materia prima de un escritor no serían las palabras, meros instrumentos, sino ese "juego viviente" (Nietzsche) de imágenes internas; (...) nunca escribo a partir de un tema, un argumento o un esquema conceptual.⁷¹

Estas declaraciones demuestran no solo la notable similitud entre las concepciones de Durand y Monti sino que además, a partir de ellas,

69. Durand, G., *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000, pp. 9-10.

70. Cf. Balakian, A., "El teatro simbolista", en *El movimiento simbolista. Juicio crítico*, Guadarrama, Madrid, 1969. E Innes, C., "Sueños, arquetipos y lo irracional", en *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, F.C.E., México, 1995.

71. AA.VV., *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, Centro Editor de América Latina, Col. Capítulo, Buenos Aires, 1982, pp. 38.

no debe llamarnos la atención la complejidad que ha suscitado para los teóricos, investigadores y analistas de teatro esta pieza del dramaturgo. No es de extrañar entonces, que en la encuesta "10 libros - 10 obras" que se hizo desde el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires a diversos teatreros y que se puede consultar en la Audiovideoteca,⁷² Monti elija no solo a Borges, Kafka o el Dante, sino también un libro de imágenes: *Ecce homo* de George Grosz. Dirá Monti al respecto: "Este tipo de imaginario influyó mucho sobre mí... mucho. A veces no se tiene muy en cuenta eso, que no solamente las lecturas sino determinado tipo de imágenes impactan particularmente en el escritor".

Partir de imágenes y no de conceptos provoca que el arte se transforme más que nunca, parafraseando a Umberto Eco, en una obra abierta; cualquier intento de reducirla a un solo significado será, al final de cuentas, fallido. Hasta resulta bastante complicado intentar contar el argumento, ya que no solo las actancias⁷³ de destinatador (fuerza que mueve al sujeto; lo que / quien motiva al sujeto a cumplir su objetivo) y destinatario (lo que / quien recibe los beneficios de la realización de las acciones del sujeto) son profundamente opacas, sino que el motor del deseo del sujeto también lo es. No sabemos muy bien qué es lo que desea ni qué lo mueve a conseguirlo.

Equis (tal es el nombre del personaje) aparece en la sala de un viejo departamento donde "solo quedan un par de objetos de una antigua y recargada decoración".⁷⁴ No sabemos ahora ni lo sabremos nunca de dónde ni a qué viene. En esta casa "viven" Lali, Perla y Gaspar, que harán pasar a Equis por una serie de extrañas situaciones. La obra tiene dos finales: en el definitivo, Equis tiene un monólogo lleno de referencias simbólicas mientras está recostado en el regazo de Perla, haciendo alusión a la imagen de la Piedad. En el desechado, Gaspar y

72. http://www.bsas.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/teatro/seleccion_es.php

73. Cf. Greimas, A. J. y J. Courtes, *Actante, en Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1990.

74. Todas las citas de la obra serán de Monti, R., *Visita*, Talía, Buenos Aires, 1977.

Equis mantienen un diálogo en el cual se baraja la posibilidad de que haya otras personas detrás de la puerta espiando o tratando de entrar.

En cualquiera de los dos casos, el argumento sigue siendo extremadamente difícil de organizar; el cuentito (como diría Kartun) se nos escapa permanentemente.

Por lo tanto, tal vez habría que tratar de pensar a la obra por el lado de las imágenes, en especial aquellas a las que Monti hace referencia explícita:

La pintura, por ejemplo, me influye mucho: hay cuadros que crean en mí ciertos climas indelebles... ¿Te acordás de la escena final de *Visita*, donde Equis habla de unos "árboles misteriosos"? Él dice: "Estoy cruzando el campo... hacia unos árboles, árboles misteriosos". Esos árboles misteriosos son una conjunción de unos árboles de mi infancia con unos árboles de un cuadro de Edward Munch. Ese cuadro de Munch no lo puedo contemplar más de dos minutos seguidos porque me enfermo: son tres mujeres apoyadas en una baranda que da a un río o lago y en el fondo, una masa de árboles de un verde profundo y macizo".⁷⁵

La pintura de Munch (1863-1944) a la que Monti hace referencia es, seguramente, *Die Mädchen auf der Brücke* (*Las muchachas sobre el puente*), un cuadro al óleo de 1901 (136 x 125.5) que actualmente se encuentra en Nasjonalgalleriet, Oslo, Noruega. Esta obra es anterior a la fecha oficial de la fundación del movimiento expresionista, de la mano del grupo Die Brücke (El puente) formado en Dresde en 1905 por cuatro estudiantes de arquitectura (Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Enrich Heckel y Karl Schmitdt-Rottluff) a quienes luego se le sumarían otros artistas. Si bien no se trató de un grupo homogéneo, sus referentes comunes dieron a sus obras un carácter singular. Munch, sin pertenecer a este grupo, conformó para ellos una de esas referencias ineludibles por su pretensión de sobrepasar la simple percepción de la realidad para llegar al aspecto psicológico de la impresión sensorial. Incluso hay una versión según la cual fue el marchand berlinés Paul Cassirer quien, al

75. Driskell, Ch. B., "Conversación con Ricardo Monti", en *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, Spring, 1979, p. 46.

comentar las obras de Munch, las calificó de expresionistas –en franca oposición al impresionismo francés– dando origen al nombre del movimiento.⁷⁶

Las corrientes postimpresionistas francesas, incluyendo al simbolismo y al fauvismo, habían penetrado en una Alemania devastada y dejaron allí su marca estética. "Van Gogh fue para ellos la figura central y decisiva de la pintura moderna francesa, y casi todos sucumbieron a su influjo. Fue tanto así que Emile Nolde aconsejó a sus compañeros llamar al grupo Van Goghiana y no El puente".⁷⁷ Por lo tanto, en esta pintura de Munch, nos es más fácil identificar elementos fauvistas que aquellos expresionistas que veremos en obras posteriores. Van Gogh dijo sobre su propia obra que "en lugar de intentar plasmar lo que veo ante mí, utilizo el color de una forma totalmente arbitraria para expresarme con más fuerza".⁷⁸ Los fauvistas extremaron dicha idea, postulando al color como fuerza emocional. De esta manera, perdía sus cualidades descriptivas para devenir en una luz creadora y luminosa.

Es justamente a estas características a las que remite Monti en sus declaraciones:

Los colores de Munch me producen un enorme placer, una sensación casi dolorosa de belleza. Y así ocurre con otros pintores. Por eso te digo, a veces las influencias no son lineales, no provienen del teatro. ¿El impacto de los pintores de lo grotesco, por acaso? ¡Ah! George Grosz, por ejemplo, (...) a mí el expresionismo alemán siempre me impactó mucho.⁷⁹

Georg Grotz (1893-1959), por otra parte, si bien nunca trabajó en la propaganda partidista, utilizó conscientemente sus dibujos y pinturas como medio para la argumentación política. Aunque conocía los movimientos modernistas alemanes impulsados por el mentado grupo El Puente y por el

76. Cf. Elger, D., *Expresionismo. Una revolución artística alemana*, Taschen Madrid, 2007.

77. Elger, D., op. cit, p. 10.

78. Citado en Beckett, W., *Historia de la pintura*, La Isla, Buenos Aires, 1995, p. 334.

79. Driskell, Ch. B., op. cit., p. 46.

posterior El jinete azul,⁸⁰ sus estímulos más poderosos fueron los de Toulouse-Lautrec y Henri Daumier, la xilografía japonesa y los dibujos del *Simplizissimus*. En Berlín, ciudad a la que llega en 1912, sus dibujos se vuelven testigos de un mundo lleno de violencia y sexualidad. La llegada de la Primera Guerra Mundial no hizo más que agudizar su conciencia política y su rechazo hacia la violencia generalizada, a diferencia del patriotismo mal entendido que reinó en Alemania. En esta época cambió su nombre Georg por el inglés George, apoyando así a los supuestos enemigos.

En esta etapa reduce la línea, elimina los sombreados y reemplaza el lápiz por la pluma. Más tarde, retornará al color con el uso de acuarela y descompondrá el espacio a la manera de los collages dadaístas. Quiso eliminar de sus dibujos todo carácter artístico individual, con el fin de que pudiesen funcionar como mensajes políticos. Sus láminas mostraban como personajes tipificados a las víctimas de la guerra, muchos de los cuales integraron las filas del expresionismo pictórico que Grotz conocía bien, a los seres famélicos que deambulaban mendigando por la ciudad, a las prostitutas. Las consecuencias de la guerra habían dejado en él un dejo antialemán: "No hay duda, mis dibujos son parte de lo más fuerte que se ha dicho contra esta característica alemana. Hoy son más verídicas que nunca y más tarde se mostrarán, disculpe, en tiempos "más humanos" como se muestran hoy las láminas de Goya...".⁸¹

80. Der Blaue Reiter (El jinete azul) fue otro grupo expresionista nacido en Munich, que representó el polo opuesto a El puente. El nombre se debe a una publicación que apareció en la editorial Piper en 1912 (que originalmente debía ser un almanaque) cuya dirección estaba a cargo de Wassily Kandinsky y Franz Marc. La Nueva asociación artística de Munich, una colonia de artistas rusos exiliados a los que luego se le sumaron artistas y teóricos alemanes como Wladimir von Bechthejeff, Adolf Erbslöh o Alexander Sacharoff, fue una gran precursora de El jinete azul. Kandinsky, en la circular de la fundación, anotaba que la meta de los artistas debía ser una creación que reuniera las impresiones tanto del mundo exterior como del interior en una nueva forma de expresión artística. La producción de este grupo tenderá hacia la abstracción en pos de un esencialismo del arte. La teoría de los colores de Kandinsky es un claro ejemplo de ello.

81 Citado en Elger, D., op. cit, p. 220.

Ecce homo, el libro de ilustraciones al que hacía referencia Monti en la citada encuesta "10 libros - 10 obras", corresponde a este período. Publicado en 1923, fue prohibido en base a una ley que no había sido evocada en siglos: el cargo fue por difamar públicamente la moral, corrompiendo el sentido innato de la vergüenza y la virtud del pueblo germano. Grosz fue declarado culpable, conminado a pagar una multa de 6.000 marcos, además de ser confiscadas más de 100 obras suyas. El concepto de arte degenerado (aún sin haber nacido) ya empezaba a hacer estragos. Después de la llegada de los nacional-socialistas al poder en 1933, Grotz emprendió un viaje a los Estados Unidos, lugar del que ya no pudo regresar.

El ambiente lleno de sexo y violencia a la manera de Grotz puebla el universo de *Visita*. En uno de los primeros parlamentos Perla le dice a Equis:

No, seguramente Lali ni sabe nada de esto. Yo lo hubiera notado. Lo único que le digo es que se cuide de él. Con los años adquirió un vicio repugnante. (*Lo sopesa con la mirada*). Y Ud. es un *bocato di cardenale* para él. Hace un mes lo descubrieron con el oligofrénico de abajo... Un asunto desagradable... En el palier... En fin, es gente delicada, incapaz de hacer escándalo por cualquier cosa. Pero después de todo es mi marido. Se lo he prohibido. Salvo... en algunas circunstancias... Es que yo, hace años... En cambio, el pobre Lali... Hasta parece todo lo contrario. Pero no es demasiado normal ¿no? A su edad... En realidad me da un poco de asco. Porque no creo que sea una necesidad física, sino algo... puramente mental.⁸²

Esta imagen de depravación y decadencia se repetirá bajo otras formas, como por ejemplo el primer encuentro que tengan Lali y Equis. Las

didascalias abundan ya que se trata de una obra con gran despliegue físico. Luego de una primera escena muy extraña en donde Equis monta a Lali como si fuera un Pegaso, se produce la siguiente situación:

(Pausa. La mano anónima cierra de un golpe la puerta. Equis suelta al viejo y éste se derrumba; en el suelo, ríe silenciosamente entre las piernas abiertas de Equis. Este lo mira. Luego, con ferocidad creciente, comienza a patearlo. El viejo trata de evadirse, riendo, hasta que con un rápido manotazo, le aferra el sexo).

LALI: ¡Opal! ¡Ya está el pájaro en la jaula! (*Equis trata de empujarlo, pero Lali lo toma de un brazo. Pausa. Ambos se miran.*) En el fondo de la boca tengo dos dientes verdes. ¿Te doy asco?

(Equis logra apartarlo de un empujón).

EQUIS: ¡Carne podrida! ¡Eso es todo lo que hay acá!

*(Lali, gateando rápidamente, vuelve a acercarse a él y se abraza a su cintura. Equis le pega un rodillazo, pero Lali se abraza a la pierna. Equis trata de zafarse y camina, arrastrando al viejo. Se detiene y procura arrancar una de las manos que le oprimen el tobillo, pero Lali se aferra entonces de su mano y trata de tirarlo al suelo. Es una lucha sordida, jadeante. Equis lo agarra del pelo y lo golpea contra el suelo. Lali trata entonces de tomarlo por los brazos y Equis cierra sus dedos en torno al cuello de aquel. Lo sacude. Entra Perla rápidamente, con un estuche en las manos. Detrás de ella viene Gaspar).*⁸³

Como vemos aquí, la violencia física y el sexo están trabajados explícitamente, pero además aparecen en forma conjunta. Asimismo, la idea de carne podrida o cuerpo en descomposición (los dos dientes verdes de Lali) también será un tema recurrente a lo largo de toda la obra.

Al igual que en el caso de Munch, la referencia a Grotz es fundamentalmente por la creación de espacios de tensión en los cuales se

82 Monti, R., op. cit., pp. 8-9.

83 Monti, R., op. cit., p. 17

desarrollan las acciones. Recordemos simplemente que la obra del artista plástico es contemporánea al ascenso del nazismo y la del dramaturgo al comienzo de la dictadura militar. No es de extrañar entonces que varios teóricos vean en *Visita* referencias al contexto histórico.

Pero así como aparecen las pinturas en el proceso de trabajo de Monti, también se evidencian dentro mismo de la obra. Perla le dirá a Equis en su primer encuentro, cuando cree (o simula creer) que el joven llegó para robar:

¿Y aquí? ¿Qué podemos ofrecerle? Como Ud. ve, es muy poco. Es que lentamente nos hemos ido despojando de nuestros bienes terrenales... Bueno, por ahí va a encontrar un Prilidiano Pueyrredón auténtico. Si a Ud. le interesa, se lo regalo. Es espantoso. Ahora, en efectivo, cash, yo lo siento pero no... Sin embargo, por el Prilidiano le darán algo. Yo le puedo recomendar un marchand...⁸⁴

Con esta cuota de ironía, el cuadro al que se hace referencia en la obra forma parte del universo real de Monti, que contribuyó ahora no a la creación de climas y espacios sino fundamentalmente a la de los personajes. Refiriéndose a esta escena, el dramaturgo comenta que un amigo que fue a ver la obra, a la salida le aseveró:

“Yo sé a qué Prilidiano Pueyrredón te referís en la obra”. Yo lo miré primero sin entender, pero inmediatamente empecé a reconstruir toda la situación: este amigo tenía a su vez una amiga que estaba viviendo en una casona prestada de una gente muy adinerada que estaba de viaje por Europa y que le había prestado la casa para vivir por unos cuantos años. Una casona viejísima que se venía abajo, pero muy atiborrada de objetos de arte y de antigüedades. Entre ellos había un cuadro de Prilidiano Pueyrredón. Era un cuadro extraño, que representaba un matrimonio, muy siglo XIX, muy hierático y severo, con una criaturita cerúlea vestida a la usanza de esa época con puntillas blancas, que tenía un aspecto terriblemente espectral. (...) Cuando mi amigo me trajo todo eso a la memoria, recordé que en esa época yo empecé a pensar en *Visita*, y entonces sentí interiormente que *Visita* se conectaba con ese cuadro, y que los personajes de ese cuadro eran los personajes de *Visita*.”⁸⁵

84 Monti, R., op. cit., p. 10

85 Driskell, Ch. B., op. cit., pp. 48-49.

Por conocimientos de terceros, Monti finalmente se enteró de que el modelo para el niño retratado en el cuadro de Pueyrredón no fue la criatura sino un muñeco (ya que el niño había muerto), lo que le dio un aire mucho más macabro a la obra. En *Visita*, Gaspar tampoco será verdaderamente un niño.

Se tornan evidentes entonces las profundas relaciones con las artes plásticas que esta obra tiene. Desde la construcción del clima hasta las delimitaciones de los personajes, las referencias son directas.

Prilidiano Pueyrredón (1823-1870) fue un pintor, arquitecto e ingeniero argentino. Precursor de la pintura nacional, se abocó a los temas de salón (de hecho retrató a Manuelita, la hija de Rosas, en 1851) y a la representación costumbrista de la vida popular. Pero además fue el primer pintor de desnudos femeninos en Buenos Aires, de los cuales se conservan dos: *La siesta* y *El baño* (ambos de 1865), hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes. Del mismo modo, trabajó en las obras de restauración y ampliación de varios monumentos, entre ellos la capilla de la Recoleta, la Pirámide de la Plaza de Mayo y la Casa Rosada; además fue autor de los planos para la mansión que Miguel de Azcuénaga levantó en Olivos, más tarde obsequiada al gobierno federal como residencia para el Presidente de la Nación.⁸⁶ Por todo esto Pueyrredón se transformó, a pesar de sí mismo, en metáfora de lo nacional, tanto a nivel artístico como a nivel político. Incluso la Escuela Nacional de Bellas Artes lleva su nombre.

Es interesante que, en el presente caso, *Visita* trabaje a este artista desde el punto de vista de la parodia, el cinismo y el humor. La idea de familia, nación y tradición que se evidencian en la obra de Pueyrredón son muy similares a las que el gobierno de facto, con su propia y particular lectura, quiso imponer. Por lo tanto no es de extrañar la postura estética y ética de Monti al respecto.

86 Cf. D'Onofrio A., *La época y el arte de Prilidiano Pueyrredón*, Sudamericana, Buenos Aires, 1944. Y Romero Brest, J., *Prilidiano Pueyrredón*, Losada, Buenos Aires, 1942.

Desde este punto de vista, es muy sugestivo el separador que se ideó cuando esta pieza teatral se transformó en un telefilm. En el año 2001 Mario Sábato adaptó y dirigió la trasposición para el ciclo "Cuentos de película" de Canal 7. Coproducida por el Incaa, contó con las actuaciones de Elena Tasisto, Roberto Carnaghi, Claudio Gallardou y Pepe Monje. El separador que se utilizaba para ir a los cortes publicitarios mostraba un retrato familiar en donde aparecían Perla, Gaspar y Lali. Fantasmagóricamente se intuía la presencia de Equis. Al final de la emisión y mientras pasaban los títulos, la imagen de Equis se tornaba más nítida mientras que la de los otros tres se iba desvaneciendo. Este uso particular de la pintura muestra que las insinuaciones plásticas en la obra son fundantes. Pero además nos permiten inscribir a la pieza dentro de una poética simbolista ampliada hacia el expresionista (en tanto objetivación de la conciencia del autor) y comprender cabalmente, entonces, el texto de Monti que acompañaba el programa de mano de 1977:

Cada hombre lleva consigo sus fantasmas: estereotipados, dolorosos, sarcásticos... productos personales y sociales, ellos tal vez sinteticen las vivencias más profundas, los más confusos deseos, y al mismo tiempo, los distintos valores (éticos, culturales) del medio en que ese hombre ha crecido. Una "visita" a ese mundo interno, ambiguo, atemporal, que puede convertirse en una interminable "temporada en el infierno", en un ajuste de cuentas, en un principio de lucidez, o en un palpar las entrañas de la vida allí donde esta se roza con la muerte.

b. *Art*: la discusión sobre el arte como tema para el teatro

Con un elenco encabezado por Oscar Martínez (luego reemplazado por Luis Brandoni y este, a su vez, por José Luis Mazza), Ricardo Darín y Germán Palacios, subió a escena en 1998 por primera vez en nuestro país una obra de Yasmina Reza, *Art*, traducida y adaptada por Federico González del Pino y Fernando Masllorens, en el teatro Blanca Podestá. El éxito fue tal que, con intermitencias, la obra se mantuvo en cartel hasta el 2008 tanto en nuestro país como en España.

La dirección original estuvo a cargo del británico Mick Gordon quien, en Londres, trabajó en la puesta protagonizada por Albert Finney, Tom Courtenay y Ken Scott. Simultáneamente la obra se representaba en París, con Jean Rochefort, Jean-Louis Trintignant y Pierre Vaneck; y en Broadway, con Alan Alda, Victor Garber y Alfred Molina. El neoliberalismo tiende al desarrollo de una cultura unificadora y planetaria, de la que resulta un avance de la globalización cultural como proceso de homogeneización. En este caso estábamos ante un caso no solo de teatro comercial, sino de una "mcdonaldización" teatral o teatro de sucursalización. Se trata de un teatro "importado, hecho fielmente según el modelo extranjero, con patrones culturales que responden a la 'convergencia cultural' de la que habla Ulrich Beck. Su éxito comercial habla de la existencia en Buenos Aires de un público de características transnacionales".⁸⁷ Mick Gordon había llegado a nuestro país para asegurarse de que la puesta en escena de la obra siguiese los patrones de las puestas europeas. Sin embargo, la traducción de González del Pino y Masllorens le otorgó al texto una regionalización a partir de un uso "porteño" del lenguaje. Esto permitió que los actores se apropiaran de la obra y que prácticamente no se apreciaran elementos extranjerizantes en la puesta en escena. A pesar de ser un texto francés con una dirección inglesa, podemos hablar de una obra argentina no solo por el elenco y la producción, sino fundamentalmente por los procesos de apropiación que se hicieron de la pieza.

La obra indaga en la idea de la masculinidad y amistad a partir de sucesivos encuentros que mantienen tres amigos alejados de sus respectivas familias. El huracán se desencadena ante el cruce de

87 Cf. Dubatti, J, "Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001)" en *El nuevo teatro de Buenos Aires en la posdictadura* (1983-2001). Micropoéticas I, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C. L., Buenos Aires, 2002, p. 43.

opiniones sobre una obra que emula al *Blanco sobre blanco* (1918) de Kazimir Malévich:

MARCOS: Mi amigo Sergio se ha comprado un cuadro. Es una tela de aproximadamente un metro sesenta por un metro veinte, pintada de blanco. El fondo es blanco y si entornamos un poco los ojos, podemos percibir unas finísimas líneas blancas transversales.

Mi amigo Sergio es amigo mío desde hace tiempo. Es un muchacho que ha triunfado, es médico, es dermatólogo y ama el arte.

El lunes fui a ver el cuadro que Sergio había adquirido el sábado pero que ya codiciaba desde hacía varios meses.

Un cuadro blanco con unas líneas blancas.⁸⁸

De esta manera comienza la obra y serán las opiniones sobre la pintura lo que vaya poniendo en evidencia las diferencias que separan y enfrentan a los personajes. Es una comedia dramática que trata sobre la posibilidad –o no– de negociar los cambios en una vieja amistad. Sin embargo la autora aseguró que estaba "halagada por haber recibido tantos premios a la mejor comedia. Sobre todo, porque yo escribí una tragedia".⁸⁹ La pregunta que surge de la trama es en qué se habrá basado la vieja amistad de estos hombres que, de un día para otro, se enfrentan con una ferocidad inesperada gracias a las opiniones que se suscitan alrededor de un cotizado cuadro. Cuando Sergio muestra su costosa adquisición a Marcos, ignora que con este acto pulsará una serie de reacciones en cadena, de la cual será el ingenuo catalizador Iván, poniendo al descubierto las facetas menos vistosas de lo que cada uno piensa del otro. En este encuentro y desencuentro, la historia los hace

88. Todas las citas corresponderán a Reza, Y., *Arte*, Anagrama, Barcelona, 2006.

89. Itzcovich, M., "El arte abre sucursales" en diario *Clarín* suplemento Espectáculos, Buenos Aires, 12 de marzo de 1998.

cómplices indistintos de unos contra otros. El origen de la trama corresponde a una experiencia de la propia dramaturga: "*Art* es una historia real vivida por mí. Nace de la compra de un cuadro carísimo por parte de un amigo mío dermatólogo. Compré por 200.000 francos una tela blancuzca y muy fea y yo no pude hacer más que reírme, aunque él lo tomó bien. A partir de ahí pensé en las misteriosas reglas que rigen la amistad y la confianza".⁹⁰ La puesta argentina descansaba fundamentalmente en esa esgrima verbal que, como la luz del día, hacía resaltar las sutilezas del cuadro pintado de blanco sobre blanco. La escenografía era absolutamente austera... y blanca.

Actualmente hay un proyecto cinematográfico sobre la obra. La propia Yasmina Reza asegura:

Me lo han propuesto en numerosas ocasiones y siempre he dicho que no. Pero estoy dispuesta a aceptar un proyecto filmico del que sea parte Ricardo Darín. He adorado su forma de ver la pieza y su aventura personal con el proyecto. Además, es un hombre extraordinario y encantador con quien he pasado momentos maravillosos en Buenos Aires. Se puede decir que estamos dando los primeros pasos hacia la versión cinematográfica de *Art*. Es la primera vez que el proyecto filmico me parece interesante".⁹¹

Aunque finalmente el proyecto derivó en una producción diferente. Cuenta Darín que "la idea de filmar surgió de las varias idas y vueltas que hicimos a la oficina de Reza y su agente literaria, en París. Opinamos que era mejor no tocar la obra y hacer, en cambio, algo periférico: mostrar a una compañía queriendo montar una pieza como *Art*".⁹²

La pregunta sobre qué puede ser considerado arte y que da origen al conflicto, es una pregunta que nace con las vanguardias del siglo XX y que, como dijimos en capítulos anteriores, aún no ha sido plenamente respondida. En la primera década del siglo, Benedetto Croce podía afirmar en su *Breviario de estética* (1912) que arte era lo que todos

90. Carrizo Couto, R., "Yasmina Reza llevará *ART* al cine con Darín", en diario *La Nación* sección Espectáculos, Buenos Aires, 22 de marzo de 2007.

91. Carrizo Couto, R., op. cit.

92. Cabrera, H., "El centro no es el arte moderno sino las emociones" en diario *Página 12* sección Espectáculos, Buenos Aires, 31 de diciembre de 2007.

sabemos que es arte. Su teoría estética se basó en la creencia de que el arte, como forma de creatividad, es un criterio más revelador que las ciencias, y que lo bello en el arte depende del hecho de trasladar con acierto a formas comunicables una percepción fundamental en la mente del artista. Hoy, a la luz de los hechos, no podemos estar tan seguros de estas afirmaciones.

Kazimir Malévich (1878-1935) fue un pintor ruso que vivió el auge de la Revolución de Octubre y sufrió las consecuencias del stalinismo. Pintó primero cuadros de tipo impresionista, para evolucionar pronto hacia un primitivismo inspirado en los *fauves*. En sus viajes conoció el cubismo y el futurismo, que le inspiraron creaciones de fragmentación formal cubista combinada con multiplicación de la imagen futurista. Pero Malévich deseaba una síntesis mayor de forma y color a la que ya había iniciado en su análisis cubista. En 1915 dio a conocer su propuesta a través de la obra *Cuadrado negro sobre fondo blanco* y del *Manifiesto suprematista* en el que podía leerse: "Por Suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas".⁹³ Si el objetivo último del arte es la manifestación pura de la sensibilidad, lo representado será una mera distracción de los sentidos. Por este motivo trabaja con un arte abstracto y, a partir del *Manifiesto*, alternó obras de una austeridad absoluta, como la serie negra, con otras de mayor animación colorística y más dinamismo y, en ocasiones, dotadas de cierta sensación de profundidad. No obstante, hacia 1918 se inclinó por la austeridad más absoluta con la serie *Blanco sobre blanco*; "con el suprematismo Malévich inauguraba una nueva tendencia cuya misión era encarnar la esencia misma del arte: sin figuración, sin significados simbólicos, sin virtuosismos técnicos, sin ninguna de las envolturas que enmascaran su verdadera naturaleza".⁹⁴ Solo era necesario, entonces, trabajar con la forma y el color en estado puro; esto es, el cuadrado y el

93. Citado en Martínez Muñoz, A., *Arte y arquitectura del siglo XX. Vanguardia y utopía social*, Montecinos, Barcelona, 2001, p. 83.

94. Martínez Muñoz, A., op. cit., p. 83

blanco. Pero esto llevó al artista a un punto muerto del que no pudo salir. En este período, al considerar que ya no podía llegar más lejos en sus investigaciones, abandonó la pintura para dedicarse a la enseñanza y a la escritura, exponiendo sus ideas sobre el arte. Fue profesor en las academias de Moscú y Vitebsk, en la Escuela Nacional de Artes Aplicadas de Moscú, y dirigió el Instituto para el Estudio de la Cultura Artística de Leningrado.

A la pregunta ¿qué es arte? muchos respondieron apelando a su función: arte es estética (es decir, lo que place a los sentidos), el arte expresa el sentimiento del artista, el arte sirve para la revolución, el arte es revolución, el arte representa la realidad, el arte representa lo sagrado, etcétera. El suprematismo respondió, como diría Aristóteles, despojando a la pintura de todo lo que consideró accidente para quedarse con la cosa. Es así como optó por las abstracciones geométricas, luego por la línea y la figura, luego por los colores esenciales (los colores primarios), hasta finalmente quedarse solo con el concepto sin la cosa. Recordemos que Platón (en quien Pitágoras dejó una marca indeleble) consideraba a la geometría y a los números como la esencia más reducida –y por lo tanto ideal– del lenguaje filosófico. Consecuentemente, si hay que responder a ¿qué es el arte?, no es de extrañar que se intente hacerlo desde una concepción esencialista en la que solo queden los elementos fundantes del arte pictórico: el color (primario) y la forma (geométrica).

Este despojamiento, sin embargo, posibilita la ampliación de interpretaciones posibles. En *Art*, cada uno de los personajes dará su versión de lo que es el cuadro; Sergio, sin mayores argumentos, medirá el valor en el nombre del pintor y la suma que pagó:

SERGIO: Antrios de los años setenta. Cuidado. Ahora vuelve a una etapa similar, pero esta es la de los setenta.

IVÁN: Sí, sí. ¿Caro?

SERGIO: En términos absolutos, sí. En realidad, no. ¿Te gusta?

IVÁN: ¡Oh! Sí, sí, sí.
(...)

SERGIO: Una pasada ¿no?

IVÁN: ¡Total!

SERGIO: ¡Cinco millones!

Iván, quien en un principio parece que siente un aprecio emocional y sensorial por la obra, terminará diciendo:

IVÁN: (*Mientras come las aceitunas*) Mira que llegar a estos extremos... Este cataclismo por un panel blanco...

SERGIO: No es blanco.

IVÁN: ¡Una mierda blanca!... (*Poseído por una fuerte risa*)... ¡Porque es una mierda blanca!... ¡Reconócelo, hombre!... ¡Lo que has comprado no tiene ningún sentido!...

Y Marcos, quien había sido el primero en explotar de indignación ante la adquisición de Sergio acusándolo de *snob* y exclamando: "¿Has pagado cinco millones de pesetas por esta mierda?!", cerrará la obra con el siguiente soliloquio:

La luz aísla poco a poco el Antrios. Marcos se acerca al cuadro.

MARCOS: Debajo de las nubes blancas, cae la nieve.

No se ven ni las nubes blancas ni la nieve.

Ni el frío ni el resplandor blanco del sol.

Un hombre solo, con esquís, se desliza.

Cae la nieve.

Cae hasta que el hombre desaparece y vuelve a su opacidad.

Mi amigo Sergio, que es amigo mío desde hace mucho tiempo, se ha comprado un cuadro.

Es una tela de aproximadamente un metro sesenta por un metro veinte.

Representa un hombre que atraviesa un espacio y desaparece.

Recordemos que la lucha por el concepto del arte no es algo que atañe meramente a un reducido grupo de especialistas, sino que evidencia una manera de entender el mundo y las relaciones entre los que lo habitan. La revolución de las vanguardias no fue solo artística sino fundamentalmente política, económica y cultural. Tanto los suprematistas desde Rusia, los surrealistas desde Francia, o los futuristas desde Italia (solo por poner algunos de ejemplos), luchaban contra la hegemonía de la clase burguesa, su manera de entender al mundo y su forma de organizarlo. Para poder reestructurar a la sociedad ya sea desde el ideal anarquista, comunista o nacional-socialista, la renovación debía ser total o no sería. Si el arte como concepto de creación humana plausible de ingresar en un mercado libre de cambio nace con la burguesía, con ella debe morir. Evidentemente, las vanguardias fueron derrotadas en forma rotunda.

Sin embargo, las ramificaciones de la revolución que propuso Kazimir Malévich parecen no tener límites. Más allá de *Art*, en el diario *El País* de Madrid del 30 de enero de 2009 se publicó un llamativo reportaje que llevaba como título: "Haga su propio 'Malévich'" y el copete incitaba: "Regale una escultura. Atrévase a hacer de escultor. Una ola de juguetes inspirada en ideales modernos y suprematistas quiere convertir el juego en una excusa para la cultura o, por la misma regla de tres, a la cultura en un pretexto para el juego". El juego en cuestión se llama *Be a Malévich* y fue ideado por el empresario barcelonés Xavier Vidal.

La pregunta sobre qué es el arte no es netamente estética, sino que tiene implicancias profundas en la concepción de mundo, de sociedad y de hombre. Es esperable que una discusión al respecto termine desatando conflictos subyacentes de enorme relevancia. Ninguno de los grupos vanguardistas se mantuvo estable; muchos de ellos no llegaron siquiera a los dos años de vida. Que en *Art* una amistad de años entre en conflicto por las ideas que cada uno tenga sobre un cuadro, es solo la fachada para mostrar la verdadera esencia que se esconde en cada uno de los personajes.

c. La pintura en la puesta en escena: *Bellas artes* de Gerardo Hochman y *Stelle* de Oscar Araiz

En el año 2000 Gerardo Hochman estrenaba *Bellas artes* en la sala Martín Coronado del Teatro San Martín, un espectáculo que jugaba con la idea de que cuadros famosos cobraban vida en un museo. Con coreografía de Teresa Duggan y dirección musical de Leo Sujatovich, el elenco estaba integrado por Analía Cabanne, Martín Carella, Mariano Carneiro, Germán Fonzalida, Elena Gradyar, Luciano Martín, Matías Plaul, Larisa Ramos, Mariana Zarabozo y Javier Zucker.⁹⁵

La propuesta estética de Hochman se encuentra dentro del llamado Nuevo Circo, tendencia europea de los años setenta que transformó al circo tradicional introduciendo propuestas más teatrales e incorporando otras artes escénicas, como la danza y la música; de hecho, Hochman califica a esta obra como un "ballet acrobático" y asegura que a quienes rechazan al circo porque ven el aspecto –a veces– sórdido de los animales, se encontrarían en este caso con un circo "hecho para la emoción y por la poesía".⁹⁶

Si bien este no era el primer espectáculo que montaba la compañía de circo La Arena, la puesta supuso un giro estético importante tanto desde el punto de vista narrativo como desde la utilización de las técnicas circenses:

Los cuatro actos suceden en un museo de arte. Y, exceptuando el romance insinuado entre la guía y el portero, casi no hay historias. La idea fue, más bien, mostrar conductas, actitudes. Uno de los primeros ejercicios que hicimos fue,

95. El equipo se completaba con Gabriel Tobares (servidor de escena), Carlos Pais (coordinación artística), Ana Belén Saint-Jean (asistencia de dirección), Liliana Piekari (asistencia de vestuario), Fernando A. Díaz (asistencia de escenografía), Alexandre Pozdniakov (entrenamiento acrobático), Marta Monteagudo (asistencia coreográfica), Beatriz Di Benedetto (vestuario), Gonzalo Córdoba (iluminación) y Santiago Elder (escenografía).

96. Colina, V., "Mester de juglarías. Entrevista con Gerardo Hochman", en revista *Teatro*, Buenos Aires, año XXI, nro. 60, julio 2000, p. 86.

precisamente, ir a un museo para mirar a los visitantes y, libreta en mano, registrar lo que hacían en un ámbito que les es ajeno y, por lo tanto, provoca desconcierto, temor reverencial, fascinación...⁹⁷, cuenta Hochman.

La referencia a las artes plásticas estaba desde el mismo título y todas las alusiones eran de artistas modernos. Las escenas se conectaban temáticamente por la presencia de la guía del museo, Frida (Kahlo), quien coordinaba una visita guiada. El romance al que se refiere es el que se insinuaba entre ella y el encargado de mantenimiento, Don Quinquela (Martín).

En 1995 Pixar y Walt Disney Pictures estrenaban en Estados Unidos *Toy Story*, uno de los primeros largometrajes de animación generados por computadora. Allí se jugaba con la idea de que, cuando nadie los veía, los juguetes cobraban vida. En esta obra circense la propuesta era similar; puede leerse en el programa de mano, firmado por Gerardo Hochman, el siguiente texto:

¿Nunca te imaginaste que los personajes de algún cuadro se te acercaban bailando? / ¿Nunca pensaste que una escultura podría rebelarse contra su inmovilidad perpetua? / ¿Nunca te preguntaste cómo crea un artista? ¿Siempre le saldrá todo fácil o se topará con un montón de dudas y dificultades? / ¿No te intriga saber qué pasa en los museos cuando las visitas terminan? / A nosotros sí... Por eso aquí van nuestras Bellas Artes.

Con un trabajo de acrobacia, mimo, malabarismo y actuación en el que el texto hacía una mínima aparición, se recreaban con tonos oníricos escenas de fantasía en un museo de arte. La única escenografía era un fondo recubierto de cuadros en el que a veces aparecía uno de gran tamaño del que escapaban los personajes de la pintura, para dibujar coreografías sobre el escenario. Si bien había algunos objetos y paneles, en general el piso despojado permitía el despliegue de los artistas. El guión que hacía de nexo entre los cuadros era la mentada visita guiada por Frida, quien en algunos momentos recitaba datos biográficos de los pintores e incluso intentaba averiguar si el público los conocía.

En todos los casos, imágenes de los cuadros originales eran

97. Colina, V., op. cit., p. 84.

proyectadas al inicio de la escena correspondiente, de manera tal que los espectadores pudieran ver el punto de partida. Con esta excusa estética, los integrantes del elenco comenzaban recreando las posiciones que planteaba la pintura para luego desarmarlas y crear números acrobáticos llenos de poesía. En algunos casos, sobre el final de la escena, se volvía a la formación original de la imagen. Los personajes pictóricos se desprendían del lienzo, adquiriendo vida como alguna vez tuvieron los modelos que los inspiraron. Pero llevaban ahora grabada la pincelada del artista de manera tal que cada gesto, cada movimiento, aparecía como una proyección animada de las obras que cuelgan en los museos.

Planteado entonces el núcleo formal-temático, podremos dedicarnos a los cuatro cuadros centrales a los que hacía referencia el director en la entrevista anteriormente citada.

El primero era *Doble retrato con vaso de vino* de Marc Chagall (1887-1985), óleo sobre tela de 1917-1918 que se encuentra en el Museo Nacional de Arte Moderno, Centre Georges Pompidou. Chagall, de origen ruso y judío pero establecido en París, pintó una serie de cuadros autobiográficos, llenos de obsesiones y de fantasía, en los que aparece reflejada una y otra vez Bella Rosenfeld, su musa y esposa desde 1915. La había conocido antes de marchar a París en 1910 y de ella realizó un primer cuadro, *Mi novia con los guantes negros* (1909). Los recuerdos de su infancia, elementos de la cultura judía, vivencias, se combinan en los cuadros de Chagall con la constante aparición de Bella. Este amor intenso queda más hondamente reflejado en cómo Chagall funde el retrato de ambos en el cuadro *Doble retrato con vaso de vino*. La imagen del pintor de cuerpo entero se superpone a los hombros de su mujer Bella, sobre un fondo de paisaje con río, puente y casas. Los teóricos analizan el significado de este doble retrato en que la mujer lleva sobre sus propios hombros al esposo, como el triunfo del amor sobre las leyes de la gravitación y los límites de las fuerzas humanas. No es de extrañar entonces que esta escena, en el marco de la puesta, fuese esencialmente romántica.

Chagall trabajaba tanto desde una estética surrealista como fovista, pero agregando técnicas absolutamente personales. Jugaba con la realidad de una manera original y hasta primitiva, yendo siempre más allá de la lógica racional y centrándose en los sentimientos.

El segundo era *Acróbata joven sobre pelota* de Pablo Picasso (1881-1973), un óleo sobre tela de 1905 que se encuentra en The Pushkin Museum of Fine Art. La obra pertenece a lo que se conoce como el "período rosa", que comienza cerca de 1904 cuando el pintor se establece en París. En poco tiempo pasa a formar parte del círculo de jóvenes artistas bohemios que llegaron a la capital, atraídos por la estimulante y excitante atmósfera artística que allí predominaba. Durante un breve período (1904-5), Picasso abandona los tonos azules de sus obras anteriores (conocidas como las obras del "período azul") dejando paso a rosas y grises suaves y claros. El carácter de las pinturas se vuelve más poético, armonioso e idílico, predominando los personajes circenses como acróbatas y bailarinas, en particular la figura del arlequín. Sin embargo, en esas obras aún se mantiene una cierta inmovilidad y un halo de melancolía. Ejemplos de ese período son, junto con la mencionada *Acróbata joven sobre pelota*, *La familia de saltimbanquis* (Galería Nacional de Arte, Washington D.C.) y *Familia de acróbatas con mono* (Museo de Arte de Göteborg), que también corresponden a 1905.

El descubrimiento de las tradiciones populares había fascinado también a Chagall quien, habiendo disfrutado del circo ruso en su infancia, tiene varios óleos sobre el tema: *Circo* (1919), *Los tres acróbatas* (1926) y *El acróbata* (1930) entre otros.

La tercera era una escultura: el famoso *Pensador* (1879-1889) de Auguste Rodin (1840-1917). Este artista ha sido denominado como "el padre de la estatuaría moderna" por la reforma conceptual que opera sobre la idea de original artístico (sobre *El pensador* realizó seis ejemplares en bronce en 1904, uno de los cuales puede apreciarse en la Plaza de los Dos Congresos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires) y por la renovación de la obsoleta concepción del monumento y la

escultura pública. Su obra más importante es *Las puertas del Infierno* (1880-1917), para las que en un comienzo fueron pensadas las figuras *El pensador*, *El beso* y *Dánae*. Estas puertas, originalmente hechas para un supuesto museo de artes decorativas de París que nunca fue creado, tienen como tema el *Infierno* de Dante Alighieri y, en ellas, Rodin plasma algunos pasajes de este libro usando como narración los cuerpos de los personajes involucrados. La figura central, *El pensador*, es un retrato del poeta.

Entre sus técnicas, comenzó a trabajar con el inacabado, pues prefería dejar que el espectador completara la obra. Sin embargo, lo que lo caracterizó fue la constante tensión entre el amor hacia los maestros del pasado y el imperativo modernista de la época. En su *Testamento* Rodin insta a los jóvenes:

Amad devotamente a los maestros que os precedieron. Inclinaos ante Fidias y ante Miguel Ángel. (...) Guardaos, sin embargo, de imitar a vuestros mayores. Respetuosos de la tradición, sabed discernir lo que ella contiene de eternamente fecundo: el amor a la Naturaleza y la sinceridad. Estas son las dos fuertes pasiones de los genios.⁹⁸

Estas palabras parecen estar destinadas a Gerardo Hochman, pues él recoge de la tradición del circo los elementos que son funcionales para su proyecto artístico, y elabora una nueva forma a partir de recursos ancestrales.

El cuarto y último artista citado era René Magritte (1898-1967), pintor belga que dotó al surrealismo de una carga conceptual basada en el juego de imágenes ambiguas y su significado denotado a través de palabras, poniendo en cuestión la relación entre un objeto pintado y el real. En este caso no se hará referencia a una obra en particular, sino al mundo de Magritte que "contiene siempre al misterioso hombre invisible con bombín y abrigo negro solo o en grupos, como en *Golconda* (1953), donde una multitud de ellos desciende sobre la

ciudad".⁹⁹ *Golconda* es un óleo que se encuentra en la actualidad en la colección Menil en Houston, Texas. La pieza representa una escena de hombres idénticos vestidos con abrigos oscuros y bombines, que parecen estar flotando como globos de helio, con un fondo de edificios y cielo azul. Es humorístico, pero con una evidente crítica a la convencional eliminación de la individualidad. El bombín y la manzana verde eran características comunes de gran parte de su trabajo, y aparecen en pinturas como *La chambre d'écoute*, (c.1958) y *El Hijo del Hombre* (1964).

En los cuatro casos citados, el despliegue artístico de la puesta refería permanentemente a la estética de los cuadros en cuestión, por lo que la relación en este caso entre el teatro y las artes plásticas sería tanto de forma como de contenido, imbricadas a tal punto la una en la otra que resulta imposible pensarlas por separado.

La atmósfera común a estos cuatro cuadros es el París de principios de siglo; un mundo donde la rebelión hacia lo viejo y el experimento permanente creaban nuevas formas de entender y acceder a la realidad.

Inclusive la escenografía y el vestuario estaban considerados a partir de la experiencia directa del contacto con las artes plásticas que, ya no siempre desde el modernismo, permitían abrir el abanico hacia otros artistas.

Así, por ejemplo, tenemos en el vestuario de Frida (la guía del museo) referencias a Piet Mondrian y las concepciones del neoplasticismo. Pero para la escenografía, Santiago Elder recuerda que

durante la etapa de documentación –una suerte de viaje *integral* por la pintura y la escultura– Hochman y yo dimos con un cuadro del siglo XVII: el óleo en el que David Teniers recrea una visita a una galería de arte con paredes llenas de cuadros. De esa imagen –y de la intención de trabajar con formas puras y colores vibrantes– partió mi trabajo.¹⁰⁰

Curiosamente, ese mismo año Oscar Araiz repuso una singularísima obra suya de 1989, a medio camino entre ballet y *performance*, en la que 50 bailarines atravesaban lentamente un amplio

98. Citado en Hoyos, J. J., *Escribiendo historias. El arte y oficio de narrar en el periodismo*, Editorial Universidad de Antioquia, Colombia, 2007, p. 411.

99. Meuris, J., *Magritte*, Taschen, Madrid, 2007.

100. Colina, V., op. cit., p. 86.

espacio; "lo llamo instalación viva –decía Araiz en una nota para el diario *Clarín*–. Pero el nombre no tiene importancia".¹⁰¹ Me refiero a *Stelle*, obra que consistía en una lenta secuencia de movimiento con la que una masa de bailarines se trasladaba desde el flanco izquierdo hasta el flanco derecho del escenario. Eso era todo; cuando el último bailarín desaparecía, la obra concluía. No había ninguna dependencia con la música, por lo que la duración podía ser más breve o más extensa según el tiempo que les llevara a los bailarines, en cada función, recorrer el escenario.

En el '88 había renunciado a la dirección del Ballet de Ginebra y comenzaba a retomar mi vida aquí –continúa Araiz–. Dejaba atrás un largo período de producción muy exigente, con cuatro o cinco obras nuevas por año. En cierto modo estaba hastiado del mercado europeo de la danza. Mi regreso al país coincidió con la hiperinflación, los saqueos, las iglesias llenas de gente desesperada; el clima era espantoso, un poco como ahora. *Stelle* fue una consecuencia de todo esto. (...) Yo había trabajado muy feliz en el Ballet de Ginebra, con condiciones de producción excelentes. Pero también sentía algo de falta de libertad. Entonces me dije: "No voy a hacer nada hasta que no considere que es algo nuevo" –nuevo para mí, no para los demás–. Le propuse a Ana Stekelman, que entonces dirigía el Ballet del San Martín, una obra con materiales mínimos".¹⁰²

Y minimalista fue la propuesta, que acrecentó su despojamiento en la versión del año 2000. En la primera ocasión, había una frase de movimiento muy larga repetida nueve veces con distintas variaciones. En la segunda, quedaron solamente la frase y una sola variación: "En *Stelle* hay un ejercicio de despojamiento, la hice pensando en despojarme de todos los vicios técnicos y convencionalismos que había acumulado. Fue como un lavaje interno y al mismo tiempo tuvo algo de meditación o de reflexión".¹⁰³

101 Falcoff, L, "Ni danza ni pintura, instalación viva", en diario *Clarín*, suplemento Espectáculos, 21 de diciembre de 2000.

102 Falcoff, L, op. cit.

103 Editorial, "Oscar Araiz. Eso de crear yo no me lo creo", en revista *Balletin Dance*, Buenos Aires, junio, 1998.

Pero además ahora, en vez de realizarla en una sala, el espacio elegido fue el Museo Nacional de Bellas Artes. Recuerda Laura Falcoff que la puesta

se desarrolló en un ámbito ocupado por más de mil personas, entre las cuales los bailarines efectuaron su lento, sutil pero firme avance. El efecto de esta superposición de público e intérpretes no podría describirse de una sola manera, tantas fueron las situaciones generadas por el inhabitual acontecimiento. Hubo desde espectadores que se mantenían a una distancia entre respetuosa y temerosa, hasta otros que tomaban ininterrumpidamente fotos de los bailarines a pocos centímetros de ellos. Pero también circuló público que prestaba una atención flotante, hasta el que seguía el desplazamiento de la "masa celeste" con una concentración extrema. E incluso asistieron a ver *Stelle* desde los que se atrevían a caminar entre los bailarines, hasta los que censuraban con furiosos siseos a aquellos que consideraban atrevidos.¹⁰⁴

El vestuario creado por Renata Schussheim tapaba a los bailarines de pies a cabeza, manteniéndolos constantemente con un velo sobre sus rostros, lo que contribuía aún más al carácter enigmático de los personajes. La iluminación, azulada, daba la impresión de estar bajo un cielo estrellado. A partir de la proyección de diapositivas, en el aire flotaba algo muy parecido a lo que sería una agrupación estelar.

La necesidad de un público que se imbrique en la obra movilizó estas decisiones de puesta. Asimismo, que bailarines y espectadores compartieran el espacio, des-delimitando lo que Gastón Breyer llama el "área de veda",¹⁰⁵ era un riesgo tanto de puesta como para el propio espacio del museo:

Le propuse a Jorge Glusberg, director del museo, *Stelle* porque pienso que es un trabajo al que el público puede integrarse con cierto placer y en el que nadie está obligado a hacerlo. Como es una obra sobre la lentitud, tiene un clima cósmico o interno, por llamarlo de alguna manera; creo que la gente

104. Falcoff, L. "Danza en una atmósfera celestial" en diario *Clarín*, suplemento Espectáculos, 27 de diciembre de 2000.

105. Cf. Breyer, G., *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*, Infinito, Buenos Aires, 2005.

puede irrumpir en medio de estos bailarines anónimos que atraviesan el espacio.¹⁰⁶

Tanto la experiencia de Hochman como la de Araiz, son dos opciones posibles de trabajo con museos de artes. Estamos dejando de lado conscientemente el "Proyecto Museos" que Vivi Tellas llevó adelante desde 1995 como directora del CET –Centro de Experimentación Teatral de la UBA–. Allí la idea era proponer a los directores un trabajo de experimentación que partiera del contacto con museos. Las primeras experiencias fueron las de Pompeyo Audivert (*Museo soporte*, Museo Histórico Nacional), Helena Tritek (*El eslabón perdido*, Museo de Ciencias Naturales) y Paco Giménez (*El pecado original*, Museo de la Policía Federal). En el segundo ciclo en 1997 participaron Mariana Obersztern (*Dens in dente*, Museo de Odontología), Miguel Pittier (*Los falsarios*, Museo del Dinero) y Rafael Spregelburd (*Motín*, Museo Penitenciario). A ellas les siguieron en los años siguientes Federico León (*Museo Miguel Ángel Boezzio*, Museo Aeronáutico), Cristian Drut y Oria Puppo (Instalación Teatral *Taft Viejo*, Museo Nacional Ferroviario), Cristina Banegas (*Curare*, Museo de Farmacobotánica), Emilio García Wehbi (*Cuerpos viles*, Museo de la Morgue Judicial), Rubén Szuchmacher (*Cámara oscura*, Museum Ocularum), entre otras. Todos estos interesantísimos casos, sin embargo, no pueden considerarse como relaciones entre el teatro y las artes plásticas, ya que los museos elegidos por Tellas son museos sociales, más cercanos a la idea de tensión de los límites entre la vida y el arte que rige los intereses de esta teatrista: "Allí la idea fue entender un museo como texto (...) memoria, colección, mostración, presentación, espacio tiempo".¹⁰⁷ Su posterior proyecto "Biodrama" es una consecuencia de ello, lo mismo

106. Gsell, S., "Stelle en el Museo de Bellas Artes", en diario *La Nación*, suplemento de Espectáculos, 21 de diciembre de 2000.

107. Kiderlen, M., "Experimentar con lo real. Entrevista a Vivi Tellas" en revista *Telón de fondo*. Revista de teoría y crítica teatral, nro. 5, julio 2007. (www.telondefondo.org)

que "Archivos - documentales en vivo", en donde ya se evidencia más la preocupación por un teatro documental o UMF (Umbral Mínimo de Ficción) que por llevar el teatro a espacios no teatrales.

Si en el caso de Tellas la idea de museo tenía que ver más con memoria que con arte, en los casos de Hochman y Araiz las artes plásticas son la condición de posibilidad de las artes escénicas. En estos últimos dos casos, además, se juega con un aspecto problemático de la pintura: el tiempo. Por ser la plástica una rama del arte que se desarrolla en el espacio y el teatro una rama que se desarrolla en el tiempo, la relación entre ambas abre necesariamente nuevos lugares de experimentación y descubrimiento. Hochman le otorga tiempo y movimiento a las obras de Chagall, Picasso, Rodin y Magritte. El Museo de Bellas Artes le cede a Araiz un espacio lleno de significaciones que contrasta con el minimalismo de la propuesta escénica. Es en los contrastes donde ambas obras se enriquecen, ya que fuerzan a los elementos plásticos a romper con sus propios límites.

ch. Arrabal en Buenos Aires: *Los cuatro cubos*

Los cuatro cubos es una pieza teatral escrita entre 1957 y 1960 –con el formato de un guión de acciones– por Fernando Arrabal, que fuera estrenada mundialmente en 2005 en El Kafka Espacio Teatral de Buenos Aires, por la Compañía Buster Keaton (Pablo Bontá, Eleonora Pereyra, Hector Segura y Pamela Vargas Milla), 45 años después de haber sido creada por su autor. Dos años después Arrabal visitó el país y, como era de esperarse, la compañía montó nuevamente la obra, esta vez en el Centro Cultural de la Cooperación.¹⁰⁸

La pieza forma parte de los antecedentes del Movimiento Pánico (también conocido como Manifiesto Pánico y Grupo Pánico), que fue

108. El equipo en esa ocasión se completaba con Alejandro Mateo (escenografía y vestuario), Eli Sirlin (iluminación), Julián Reig (música).

un colectivo formado por Fernando Arrabal, el director de teatro chileno Alejandro Jodorowsky y el pintor Roland Topor en París en 1962, al que se unirían posteriormente Jérôme Savary y el actor y dibujante Copi. Equivalente a pluralidad-ubicuidad, el *Movimiento Pánico* es una intensa búsqueda por trascender la sociedad aristotélica y dejar un legado que impulse a la humanidad a una nueva perspectiva.

El pánico es la crítica de la razón pura, es la pandilla sin leyes y sin mando, es la explosión de "pan" (todo), es el respeto irrespetuoso al dios Pan, es el himno al talento... loco, es el antimovimiento, es el rechazo a la "seriedad", es el canto a la falta de ambigüedad... Es el arte de vivir (que tiene en cuenta la confusión y el azar), es el principio de indeterminación con la memoria de por medio... Y todo lo contrario", explica Fernando Arrabal en una conferencia en Australia en 1963.¹⁰⁹

Amigo de Andy Warhol y de Tristan Tzara, Arrabal pasó tres años en el grupo surrealista de André Breton y es *Transcendant Satrape* del Collège de 'Pataphysique desde 1990. La patafísica es un movimiento cultural francés de la segunda mitad del siglo XX vinculado al surrealismo. El nombre proviene de la obra *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll, patafísico* de Alfred Jarry (1873-1907) en donde se afirma que la patafísica

es la ciencia de lo que se sobreañade a la metafísica, ya sea en sí misma o fuera de sí misma, extendiéndose tan lejos más allá de esta como esta más allá de la física. Verbigracia: como el epifenómeno es a menudo el accidente, la patafísica será sobre todo la ciencia de lo particular, aunque se diga que solo hay ciencia de lo general. Estudiará las leyes que rigen las excepciones y explicará el universo suplementario a este (...) *La patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, que concede simbólicamente a los lineamientos las propiedades de los objetos descritos por virtualidad.*¹¹⁰

La patafísica se basa en el principio de la unidad de los opuestos, volviéndose un medio de descripción de un universo complementario, constituido de excepciones. Jarry no solo fue uno de

los primeros artistas en cuestionar el pensamiento racional a través de la violencia sobre el lenguaje, sino que además sentó las bases para el desarrollo de las principales vanguardias francesas del siglo siguiente. En 1948, en reconocimiento a sus concepciones vanguardistas *avant la lettre* y como burla de las Academias de Arte y Ciencias, Mélanie Le Plumet, Oktav Votka y J-H Sainmont fundan el Collège de 'Pataphysique, una organización dedicada a difundir la patafísica, que otorgaba títulos rimbombantes a sus miembros. A lo largo de los años, numerosos artistas y filósofos fueron cooptados como "sátrapas patafísicos" donde se cuentan, entre muchos otros, a Boris Vian, Eugène Ionesco, Jean Genet, Jacques Prévert, Joan Miró, Jean Baudrillard, Camilo José Cela, Darío Fo, Umberto Eco y, por supuesto, Fernando Arrabal.

En los albores de esta estética y relacionado con el absurdismo que ya se desarrollaba en Francia, Arrabal escribe *Los cuatro cubos* como un teatro sin diálogos en donde lo plástico tiene tanto o más interés que lo argumental. Arrabal indica que los mentados cuatro cubos de la obra, todos de un metro, pueden estar trabajados sobre motivos de Piet Mondrian o de Paul Klee. Con estos cubos se debaten dos personajes que, sin poder dominarlos, terminan transformándolos en meros autómatas. La precisión casi mecánica de los movimientos (la precisión de esta "partitura") construye a la obra solamente desde las acciones físicas. La desaparición de la palabra hablada viabiliza multiplicidad de interpretaciones, entre la que se cuenta la posibilidad de que "el subsistema simbólico de esta obra es la alegorización de ciertos principios simbólicos del juego de ajedrez",¹¹¹ o que "en realidad, con *Los cuatro cubos*, Arrabal está intentando la teatralización de la geometría abstracta de Mondrian, su puesta en movimiento".¹¹² Pablo

109. Cf. Cantalapedra F. y Torres Monreal, F., *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.

110. Jarry, A., *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll, patafísico*, Atuel, Buenos Aires, 2004, pp. 43-44.

111. Rodríguez López-Vázquez, A, "Arrabal: El ajedrez y los escenarios del humor" en *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, op. cit., p. 264.

112. Torres Monreal, F., "Arrabal y Francia" en *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, op. cit., p. 280.

Bontá, uno de los integrantes de la Compañía Buster Keaton, da sus propias interpretaciones:

En la primera versión de la obra, en el año 1957, Arrabal describe a los personajes como "hombre A" y "hombre B". Pero en la versión definitiva, en 1960, escribe "persona A" y "persona B", y yo me quedé pensando en por qué este cambio. Cuando empezamos con este proyecto trabajaban dos actrices. Héctor (Segura) no estaba dentro de la obra y a mí no me terminaba de convencer o motivar lo suficiente. Posteriormente, la segunda actriz se va y Héctor empieza a ensayar con Pamela (Vargas Milla) para que ella no pierda todo lo que había logrado hasta ese momento. Al ver esos ensayos, me di cuenta de que Héctor tenía que estar dentro de la obra y que no había que buscar otra actriz. La lectura que se produce de la acción entre Hombre y Mujer es totalmente distinta. De repente, empecé a darle un montón de sentidos y motivaciones propias a la obra. Me di cuenta de que estábamos hablando de algo que me interesaba. Ahí me arremangué y empezamos a trabajar de otra manera. Se me desprendían un montón de cuestiones: la pareja, la competencia entre la pareja, la soledad, el encuentro con otro, entre otras. De todos modos, hay gente que ve determinadas cosas en la obra y gente que ve otras totalmente distintas. Eso es lo que tiene de bueno la acción.¹¹³

Tanto Klee como Mondrian fueron pintores que trabajaron sobre la abstracción y ambos también se vieron envueltos en proyectos que trascendieron a las artes plásticas: La Bauhaus en el caso de primero y De Stijl en el caso del segundo.

Si Klee se centró en el estudio del color con concepciones muy cercanas a Kandisky (ambos participaron del grupo expresionista El jinete azul, al que nos referimos en capítulos anteriores) Mondrian va a trabajar principalmente sobre el uso de la línea recta y los colores primarios. De Stijl fue un movimiento surgido en Holanda en 1917 que propugnó una estética renovadora basada en la depuración formal. Integró distintas artes espaciales (arquitectura, diseño industrial, artes plásticas). Sus planteamientos fueron expuestos en 1918 en el "Primer manifiesto" del movimiento y Piet Mondrian fue quien formuló las bases teóricas: la búsqueda de la renovación

estética y de la configuración de un nuevo orden armónico de valor universal; la depuración de las formas hasta llegar a sus componentes fundamentales (líneas, planos y cubos); los planteamientos totalmente racionalistas; la estructuración a base de una armonía de líneas y masas coloreadas rectangulares de diversa proporción, siempre verticales, horizontales o formando ángulos rectos (hubo una discusión y un desmembramiento del grupo a partir de la utilización del rombo, sustituyendo al cuadrado); la creación de ritmos asimétricos; colores planos, de carácter saturado (primarios: amarillo, azul, rojo) o tonal (blanco, negro y grises); el empleo de fondos claros. Esta austeridad tenía un carácter esencialista similar al de Malévich, pero más abocado al diseño.

Para la puesta en escena, la Compañía Buster Keaton optó por la estética de Mondrian:

Quizás en esta obra nos metimos de lleno en los aspectos plásticos. (...) En este caso, Arrabal propone en su texto que las caras de los cubos podrían tener algún diseño de Paul Klee o Mondrian. Nosotros nos decidimos por el último y trabajamos mucho en esa perspectiva: las líneas rectas, lo abstracto y la síntesis en la parte visual,¹¹⁴ dice Héctor Segura.

Sobre un espacio despojado, con un vestuario pensado en consonancia cromática con la escenografía, la puesta se centraba en la relación (o más bien en la imposibilidad de relacionarse) de estos dos personajes. La delimitación del territorio que cada uno pretende adquirir, gracias a las actuaciones, casi un estado de guerra permanente.

De la misma manera que con *Art* veíamos las distintas interpretaciones del blanco, con *Los cuatro cubos* la pura acción física sin palabras contribuye a la ampliación del sentido. Afirma Bontá:

Siempre me interesó un teatro en el cual la comunicación se realiza por medio de acciones. Cuando una persona habla, lo que más me llama la atención es lo que hace con su cuerpo, porque a veces es más elocuente que lo que dice. Para mí es volver al origen del teatro: desde muy antiguo hubo representaciones

113 Scibona, J., "Sin palabras", en revista *Alternativa Teatral*, 03 de octubre de 2005, www.alternivateatral.com.

114. Scibona, J., op. cit.

no verbales y esto tuvo que ver con el rito y la fiesta. Para nosotros, el lenguaje del cuerpo es más potente para el espectador. Nos parece que a la gente la palabra la condiciona hacia un sentido determinado.¹¹⁵

Esta estética se enmarca dentro del denominado "teatro físico", que nace de las concepciones artaudianas plasmadas en *El teatro y su doble*.¹¹⁶ Allí, Antonin Artaud propone un teatro físico basado en el gesto absoluto, un ritual catártico que se vive, se siente y se padece hasta el grado de poner en suspenso a la razón represora del cuerpo y de la *physis*. En el teatro de la crueldad, hasta la palabra tiene un papel físico y no lógico; lo que se pretende del teatro aquí es que signos visibles se encarnen en escena.

No obstante, como en el teatro físico se destaca el lenguaje físico como principal motor de la dramaturgia del espectáculo teatral (por sobre el texto y la narratividad), muchos son los maestros y las estéticas teatrales que se encuadran en él: desde los antiguos ritos teatrales de Oriente y Occidente que lograban la transformación del cuerpo cotidiano en cuerpo escénico no cotidiano (aspecto que fascinaba especialmente a Artaud), pasando por la *commedia dell'arte* hasta maestros de la talla de Etienne Decroux, Jacques Lecoq, Vsevolod Meyerhold, Mauricio Celedón, etcétera. Todos ellos buscan la recuperación y renovación de la práctica del teatro físico, que solo en la segunda y tercera década del siglo XX vuelve progresivamente a salir a la luz, luego de cinco siglos de casi total omisión.

Pese a ello, la dramaturgia que se arriesga a no usar texto en los personajes es muy poca y corresponde casi toda al mismo período: Arrabal escribió en 1957 el primer borrador de *Los cuatro cubos* mientras que en el mismo año Samuel Beckett concebía *Acto sin palabras*. Unos años después, entrados ya en la década del sesenta, Peter Handke creó *El*

115. Hopkins, C., "El lenguaje corporal es inagotable" en diario *Página 12* sección Cultura & Espectáculos, Buenos Aires, 30 de agosto de 2005.

116. Cf. Sánchez Garay, E. (coord.), *Vanguardias y neovanguardias artísticas: un balance de fin de siglo*, Universidad Autónoma de Zacateca, Plaza y Valdés, 2003.

pupilo quiere ser tutor. Con la revalorización del mimo y el clown, la expansión y diversificación de la danza (Butho, danza-teatro, etcétera) y el auge del nuevo circo, las diferentes formas de teatro físico se multiplicaron, aunque todavía hoy la primacía sigue estando en manos de un teatro hablado.

Todas las formas de teatro físico fortalecieron las relaciones entre el teatro y las artes plásticas, al comenzar a poner el foco de atención en una cuestión que los une: el tratamiento del espacio, ya sea través del lugar propio de la representación y/o del diseño escenográfico.

d. *Bamboleat*, el dibujo sobre el escenario

En febrero de 2009 nació la compañía Sombras de arena conformada por Matías Haberfeld (mimo, clown, bailarín), Natalia Gregorio (artista plástica), Alejandro Bustos (artista plástico), Germán Cantero (músico), Gabriel Landolfi (músico) y Daniel Tur (actor). Juntos crearon *Bamboleat*, espectáculo presentado en la Ciudad Cultural Konex que puede incluirse dentro del teatro de sombras, pero con unas particularidades notables.

Aunando lo artesanal con la tecnología de punta, esta obra narra un mito apócrifo de génesis del mundo y del hombre, sin utilizar la palabra hablada y recurriendo a la arcaica técnica del teatro de sombras. En el escenario un personaje oficia de narrador mudo (Tur); detrás de una tela blanca, un actor (Haberfeld) trabaja su sombra para la creación del personaje mítico. Ambos músicos, uno con instrumentos étnicos (Landolfi) y otro con un arsenal de sintetizadores (Cantero), están también en escena y comparten el espacio con los dos artistas plásticos. Una cámara que se proyecta sobre la tela blanca muestra en una toma cenital la mesa de luz en la cual Bustos se encarga de dibujar con arena los espacios por los que el hombre del mito transita, y en la que Gregorio manipula a un tercer personaje construido como un títere de sombra: la

Diosa. Los dibujos y manipulaciones de los artistas plásticos, siempre a la vista del espectador, se proyectan como sombras en la tela e interactúan con el personaje-sombra de Habermeld.

La más alta tecnología confluye con lo que Peter Brook llama el teatro toscano,¹¹⁷ conformando así una experiencia conmovedora.

Los antecedentes del teatro de sombras datan de la prehistoria, cuando el hombre primitivo hacía sombras con su cuerpo y manos frente a las fogatas. Las primeras manifestaciones de esta modalidad de artes escénicas provienen de India y China. El Dalang o titiritero, era un personaje importante en Indonesia e India (muy similar a la figura del aedo griego) pues representaba epopeyas por medio de las sombras, entrando en contacto con el mundo superior y restableciendo el equilibrio entre las fuerzas de la comunidad, lo que le otorgaba el carácter de sacerdote. A través de los mitos, tenía como misión educar y transmitir valores morales al pueblo. Esta tradición se mantiene todavía en Indonesia.

Las marionetas para el teatro de sombras son figuras muy estilizadas, caladas en distintos tamaños y pintadas con vivos colores. Los personajes son héroes, dioses, princesas, animales, gigantes, etcétera. La pantalla que se emplea para la proyección de las sombras es de lino y se ilumina con una lámpara de aceite o eléctrica (en el caso de *Bambolenat* es el mismo foco de luz del proyector el que opera como lámpara).

En China, hay una historia tradicional que cuenta el origen de esta modalidad escénica: según la leyenda, el emperador Wu-Ti, ante la pérdida de su amada esposa, pierde también el gusto por la vida. Todos sus cortesanos intentan reanimarle sin éxito hasta que llega Sha-Wong, quien afirma que puede revivir a la emperatriz. Para lograrlo, coloca al emperador frente a una tela tendida entre dos postes y, sobre ella, hace aparecer la sombra de la amada, la que conversa con el emperador de recuerdos comunes. Un día el emperador olvida su promesa de no tocar

117. Cf. Brook, P., *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Biblos, Buenos Aires, 2000.

la tela y, al hacerlo, descubre a Sha-Wong agitando una figura de mujer delante de una lámpara.

El teatro de sombras chino es el único que incorpora decorados, muebles, plantas, palacios y animales. Las obras poseen un carácter sagrado y los personajes representan a entidades del más allá.

Los jesuitas introdujeron el teatro de sombras en Europa a través de sus rutas de evangelización. En 1772, Dominique Séraphin, instaló su teatro en Versalles con gran éxito. Las compañías itinerantes italianas contribuyeron a su difusión por toda Europa.

Dentro de las invenciones del humanismo, uno de los artefactos de mayor difusión fue la Cámara Oscura. Si bien no tuvo un inventor concreto, podríamos remontarnos a las teorías sobre la luz de Aristóteles,¹¹⁸ quien construyó la primera cámara oscura de la que se tiene noticia. La describió de la siguiente manera en *Alpha de la Metafísica*: "Se hace pasar la luz a través de un pequeño agujero hecho en un cuarto cerrado por todos sus lados. En la pared opuesta al agujero, se formará la imagen de lo que se encuentre enfrente",¹¹⁹ es decir, recibía imágenes del exterior haciéndolas visibles en el interior de la misma.

En el siglo XIII Roger Bacon conocía ya el fenómeno de la cámara oscura, aunque fue recién en el siglo XVI cuando se construyeron cámaras portátiles con un objetivo de mayor diámetro dotado de lentes, con lo que la imagen ganaba en definición y luminosidad. Artistas de los siglos XVI y XVII, como Johannes Vermeer y otros, usaron cámaras oscuras para ayudarse en la elaboración de sus bocetos y pinturas.

Esa cámara oscura es el antecedente de la fotografía y además dio origen a la linterna mágica, invento del siglo XVII y fruto del trabajo del jesuita alemán Athanasius Kircher. El artefacto invertía el proceso de la

118. Aristóteles proponía que los elementos que constituían la luz se trasladaban (con un movimiento ondulatorio) desde los objetos hasta el ojo del observado.

119. Citado en Fallas López, L. A. y L. G. Cárdenas Mejía, *En diálogo con los griegos: Introducción a la filosofía antigua*, Editorial San Pablo, 2006, p. 68.

cámara oscura permitiendo llevar las imágenes de dentro a afuera. Consistía en una cámara oscura con un juego de lentes y un soporte corredizo, en el que colocaban transparencias pintadas sobre placas de vidrio, que se iluminaban con una lámpara de aceite (posteriormente se reemplazó por la lámpara incandescente). La linterna mágica es, sin lugar a dudas, el antecedente inmediato del cinematógrafo.¹²⁰

Por lo tanto, podríamos establecer una línea directa de evolución que va desde el teatro de sombras hasta el cine. No es de extrañar que el grupo Sombras de arena denomine a su espectáculo como "una película hecha en vivo".

Sin embargo, el carácter artesanal de la manufactura nos obliga a volver a las artes plásticas. En *Bambolenat* los dibujos de arena son hechos en vivo y en directo, logrando una textura similar a la de un aerógrafo, pero con el carácter efímero y mutable del Land Art.

Si bien la obra cuenta con líneas organizativas generales, hay un amplio margen de improvisación que hace recordar a un ensamble de jazz. El ritmo general lo da Gabriel Landolfi (con la música) y sobre esa base todos los integrantes del equipo tienen la libertad para crear en el mismo instante de la representación.

Esta característica es la que los aleja del cine propiamente dicho donde, una vez realizado el montaje final, la película se mantiene inalterable como obra de arte acabada (no estamos considerando aquí cuestiones excepcionales como censura, pérdidas de rollos, etcétera, que corresponden a una historia contingente de la recepción pero no de la realización). En *Bambolenat* se mantiene, como en cualquier espectáculo en vivo, la pregnancia de los integrantes de la compañía, lo efímero de la obra del arte y lo incontrolable de la recepción de los espectadores.

120. Cf. Carmona, R., "De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en los Estados Unidos", en AA.VV., *Historia General del Cine*, Cátedra, Madrid, 1998, vol. I, pp. 39-78.

> VII. Algunas conclusiones provisionarias

Como hemos podido apreciar, las relaciones entre el teatro y las artes plásticas tienen diversas opciones:

1) relación iconográfica: desde el punto de vista de la investigación histórica, la iconografía nos permite estudiar puestas en escena y estéticas actorales a las que de otra manera no tendríamos acceso. Tal es el caso del mundo griego en el que, si bien conservamos una respetable cantidad de obras, ninguna de las indicaciones escénicas nos han llegado. Es gracias a la iconografía que podemos apartarnos de Aristóteles y plantear unos orígenes diversos del teatro occidental, sin partir del ditirambo. Al incluir a los rapsodas como narradores orales y, de esa manera, como primeros actores, nos remontamos entre cuatro y cinco siglos más atrás que la propuesta aristotélica. Pero así como la iconografía nos posibilita el acceso a este tipo de teatralidades, también nos ayuda a entender procesos actorales. Tal es el caso de la *commedia dell'arte* que, por ser fundamentalmente un teatro físico, carece de registros escritos. Los grabados, dibujos y pinturas, aún los de la época de Goldoni o posteriores, nos ayudan a entender una de las formas teatrales más antiguas, e incluso nos permiten establecer las conexiones con la comedia latina, tal el caso de la vasija del Vaticano en donde hay una escena de Anfitrión que mencionamos en el primer capítulo.

2) relación estructural: dentro de este grupo podríamos ubicar a aquellos casos en los que artistas plásticos aportan al teatro cuestiones estructurales como, por ejemplo, el diseño edilicio o las construcciones escenográficas. Las artes fueron especializándose a lo largo de los años; pero si nos remontamos al renacimiento, veremos que los pintores eran también arquitectos, diseñadores, escultores y, muchas veces, escenógrafos. Caso emblemático es el de Leonardo Da Vinci, pero también el de muchos arquitectos que tomaron parámetros pictóricos

como la perspectiva y el punto de fuga, para crear diseños escenográficos y arquitectónicos. Sin ellos, no tendríamos hoy en día a la caja italiana.

3) relaciones de colaboración artística: este sería el caso en el que artistas plásticos y teatristas se unen en un proyecto común. Ya no estamos hablando aquí ni de un clima de época ni de relaciones a largo plazo, sino de una unión que es tan efímera como el espectáculo mismo. Muchas veces los lazos son de amistad, en otras ocasiones un productor artístico posibilita el encuentro. De cualquier manera, dos artistas independientes, con producciones propias en sus especialidades, aúnan esfuerzos en un proyecto común. Para la época en que Picasso trabajó con los Ballets Rusos, el cubismo ya se había posicionado como un movimiento renovador que, incluso, había influido y propiciado renovaciones en diversas partes de Europa. Picasso, en tanto representante del movimiento, era altamente reconocido en todo el continente.

4) hibridizaciones: nos referimos con esto a producciones híbridas en donde nos es difícil identificar de qué estamos hablando. La pérdida de los límites buscada y provocada por los mismos artistas, genera obras inclasificables pero que contienen en sí mismas elementos de la plástica y del teatro. Las performances del Di Tella o las instalaciones del Black Mountain College pretenden (a pesar de que no lo expresan en estos términos) crear una obra de arte total en la cual se involucre, como parte de ella, el espectador. El uso del cuerpo que hace la plástica crea un inevitable acercamiento al teatro. El "estallido del espacio escénico"¹²¹ aproxima a las prácticas teatrales al universo de la plástica.

5) relaciones dramaturgias: dentro de este conjunto podemos contar a aquellas obras que, desde el aspecto de la dramaturgia,

121. Cf. Javier, F., *El espacio escénico como sistema significante*, Leviatán, Buenos Aires, 1998.

encuentra antecedentes o inspiraciones creativas en obras plásticas. Aparezcan explícita o implícitamente en la pieza, estas relaciones no se traslucen en el argumento sino en la instancia previa, en la del trabajo creativo. Por lo tanto, no siempre son perceptibles para el espectador, pero el dramaturgo las considera fundamentales y, además, contribuyen a crear el clima general que se quiere otorgar a la obra o a los personajes. Este es el caso de Ricardo Monti quien, explícitamente, establece esta relación en *Visita*.

6) relaciones intradisciplinarias: nos referimos en esta ocasión a artistas que se dedican a las dos disciplinas indistintamente, teniendo producciones independientes en ambas artes. Como se desprende del análisis más superficial, es evidente que habrá relaciones internas entre ambos tipos de obras ya que se trata de la misma subjetividad creadora. Por lo tanto, analizar su obra plástica sirva probablemente para entender la teatral y viceversa. Uno de los casos emblemáticos es el de Tadeusz Kantor que tratamos en capítulos precedentes, pero con anterioridad a Kantor tenemos también el representativo caso de August Strindberg. Simultáneamente a su dramaturgia, este controversial escritor se dedicó al dibujo, a la pintura y a la fotografía. Su primera pintura, *Ruinas en el castillo de Tulborn en Escocia*, está fechada en 1872. Durante su agitada vida residió Francia, Suiza, Alemania y Dinamarca, además de su Suecia natal. En estos lugares frecuentó los círculos artísticos en los que conocerá y entablará amistad con Paul Gauguin, Carl Larsson, Karl Nordström y Edvard Munich entre otros. Después de varias décadas de olvido, su obra plástica ha sido recientemente recuperada y muchos han visto en Strindberg a un precursor de lo que más tarde sería el expresionismo abstracto americano de los años cincuenta. Su legado artístico se centra en el paisaje, donde la figura humana y cualquier otra referencia a un espacio conocido, están ausentes. Asimismo, su técnica crea cortinas planas en espacios con referencias de profundidad, donde consigue una sensación angustiosa de zona abierta que al mismo tiempo

resulta claustrofóbica. La naturaleza, como en la mejor tradición inglesa, va a ser el reflejo de su tormento interior.¹²² En el año 2005 el museo Tate Modern organizó una retrospectiva titulada *August Strindberg: pintor, fotógrafo, escritor*, en la que se reunieron unas 70 pinturas y cerca de 30 fotografías, además de cartas, dibujos y algunas esculturas. Un año más tarde el Musée d'Orsay introdujo la primera retrospectiva monográfica dedicada a August Strindberg en Francia. Presentada primero en el Museo Nacional de Estocolmo y después en el Museo de Estado de Copenhague, reunía aproximadamente 130 pinturas, fotografías, dibujos, manuscritos y esculturas del artista.

Si bien en la obra dramática de Strindberg se pueden percibir rasgos expresionistas que amplían la poética del drama moderno,¹²³ es en su obra plástica donde se desarrolla plenamente el quiebre subjetivista, innovando incluso en sus aproximaciones al arte abstracto.

7) relaciones temáticas o argumentales: estas relaciones son las más fáciles de trabajar, ya que están plasmadas en el argumento mismo de la obra y se muestran transparentemente. Un cuadro en particular puede devenir en motivo de creación coreográfica, como veíamos en el caso de *Bellas Artes*, o puede desatar un conflicto en torno al significado del arte, como analizamos en *Art*. En estos casos las obras plásticas suelen estar presentes en escena, ya que de ellas dependen la plena percepción y comprensión de la obra. De la misma manera, el teatro puede servir de excusa para un tema pictórico o escultórico como las bailarinas de Edgar Degas o la temática del circo en Joan Miró (este último caso nos permite incluir a la pintura abstracta, distanciándonos así de las relaciones iconográficas).

122 Cf. Hedström, P., *Strindberg: Painter and Photographer*, Yale University Press, 2001.

123 Szondi, P., *Teoría del drama moderno 1880-1950. Tentativa sobre lo trágico*, Ediciones Destino, Barcelona, 1994.

8) relaciones espaciales: una de las cosas que une al teatro con la plástica, es la necesidad de contar con un espacio físico para su existencia. Incluso el arte conceptual necesita de un espacio para poder manifestarse. Por lo tanto, con las desdelimitaciones del último siglo, hemos asistido a obras de teatro que acontecen en museos o galerías de arte, a la vez que exposiciones plásticas tienen lugar en los teatros; no solo las *vernissages* suelen últimamente realizarse allí, sino que además las antesalas de los teatros (principalmente la de los teatros independientes de la zona de Palermo) funcionan ahora como salas de exposición. En el caso de Araiz la relación era inversa: una obra escénica se apropiaba del espacio del museo.

9) relaciones estéticas: contamos aquí con conexiones según las cuales una estética determinada es citada en una obra. Como vimos en *Los cuatro cubos*, no hay ningún cuadro de Mondrian presente; sin embargo, la estética neoplasticista es la que conforma la base estructural de la puesta. Si tomamos exclusivamente el último cuadro de *Bellas Artes*, en donde se citaba a la estética de Magritte a través de la manzana verde y el hombre de traje con bombín, estaríamos en el mismo caso. La fuerza de la personalidad estética del artista en cuestión, permite que haya una reminiscencia sin que necesariamente esté la obra presente. Lo mismo sucede a la inversa con, por ejemplo, *White Period Presences series* (1956-1966) de Louis Le Brocqy, en donde Beckett y su teatro son tomados para la producción pictórica.

10) relaciones de simultaneidad: finalmente nos referimos a aquellos casos en que los artistas plásticos pasan a formar parte de un elenco teatral, desarrollando su actividad en vivo durante la representación. Escultores, caricaturistas, pintores, dibujantes: todos ellos pueden formar parte integral del espectáculo. Generalmente sucede en las obras destinadas a los niños que un artista plástico realiza alguna producción en escena para luego sortearlas entre el público; en las obras para adultos, esto suele revestir un carácter excepcional muchas veces ligado a la vanguardia o a la experimentación. *Bambolenat* fue el espectáculo que trabajó sobre esta relación.

> VIII. Una duda final

Habría un último punto que, como es muy discutible, no quisiéramos calificarlo como 11; y tiene que ver con el teatro de objetos. Los títeres, por ejemplo, son objetos estéticos que devienen personajes, pero ¿es lícito considerarlos objetos artísticos de la misma manera que consideramos a las esculturas, pinturas, etcétera? Los muñecos utilizados por el Periférico de Objetos ¿son obras de arte autónomas? Las grandes marionetas del Grupo Catalinas Sur ¿podrían ser expuestas independientemente de *El fulgor argentino*? Las respuestas no son definitivas. En 2007 el Teatro San Martín realizó una exposición por los 30 años de existencia del Grupo de Titiriteros. No obstante, dicha exposición era justamente un homenaje y no una instalación independiente. Este caso ¿es la excepción o la regla? Indudablemente los títeres, las marionetas, los muñecos y demás creaciones del teatro de objetos, son entes artísticos que requieren para su realización diversas técnicas de las artes plásticas. Pero este hecho ¿nos permite considerarlos como obras autónomas? La primera respuesta parecería ser NO, pero siempre nos queda la duda.

Las relaciones tratadas hasta aquí son algunas de las muchas posibles que existen entre el teatro y las artes plásticas. La riqueza que se desprende de ellas permite a ambas artes expandir sus límites y buscar nuevas fuentes de inspiración. Seguramente en los años venideros nos encontraremos con más ejemplos y con relaciones inéditas que hoy, ni siquiera podemos imaginar.

Bibliografía citada

- AA.VV., *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, Centro Editor de América Latina, col. Capítulo, Buenos Aires, 1982.
- Allegri, L., *Teatro e spettacolo nel medioevo*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2003.
- Bajtín, M., *Hacia una filosofía del acto ético (De los borradores y otros escritos)*, Anthropos, Barcelona, 1998.
- Balakian, A., *El movimiento simbolista. Juicio crítico*, Guadarrama, Madrid, 1969.
- Baudelaire, C., *Lo cómico y la caricatura*, traducción de S. Carmen, Visor Dis, Madrid, 1988.
- Bauzá, H. F., *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Biblos, Buenos Aires, 1997.
- Baxandall, M., *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
- Beck, J., "Abajo las barreras", en *Primer acto*, N° 99, Madrid, agosto 1968.
- Beckett, W., *Historia de la pintura*, La Isla, Buenos Aires, 1995.
- Bergua, J. B., *La Grecia clásica, / Hesíodo [et al.]*, traducción, noticias preliminares y notas, Ibéricas, Madrid, 1969.
- Bourdieu, P., *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- Bovo, A. M., *Narrar, oficio trémulo*, Atuel, Buenos Aires, 2002.
- Braun, E., *El director y la escena*, Galerna, Buenos Aires, 1986.
- Breyer, G., *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*, Infinito, Buenos Aires, 2005.
- Brook, P., *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Bilbos, Buenos Aires, 2000.
- Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997.
- Cantalapiedra F. y F. Torres Monreal, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Edition Reichenberger, Kassel, 1997.

- Cancelliere, E., "Calderón y el teatro de corte" en revista *Instituto Cervantes*, España, año III, número 17, noviembre-diciembre 2007.
- Carmona, R., "De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en los Estados Unidos", en AA.VV., *Historia general del cine*, Cátedra, Madrid, 1998, vol. I, pp. 39-78.
- Colina, V., "Mester de juglarías. Entrevista con Gerardo Hochman", en revista *Teatro*, Buenos Aires, año XXI, N° 60, julio 2000.
- Craig, E. G., *El arte del teatro*, introd. y notas de Edgardo Cevallos, Escenografía, México, 1999.
- D'Onofrio A., *La época y el arte de Prilidiano Pueyrredón*, Sudamericana, Buenos Aires, 1944.
- Diéguez Caballero, I., *Escenarios Liminales. Teatralidad, performances y política*, Atuel, Buenos Aires, 2007.
- Driskell, Ch. B., "Conversación con Ricardo Monti", en *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, Spring, 1979.
- Dubatti, J., *El nuevo teatro de Buenos Aires en la posdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C. L., Buenos Aires, 2002.
- Durand, G., *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2000.
- Eco, U., *Arte y belleza en la estética medieval*, Lumen, Barcelona, 1997.
- Elger, D., *Expresionismo. Una revolución artística alemana*, Taschen, Madrid, 2007.
- Fallas López, L. A. y L. G. Cárdenas Mejía, *En diálogo con los griegos: Introducción a la filosofía antigua*, Editorial San Pablo, 2006.
- Fried, M., *Art and objecthood*, en *Minimal Art*, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996.
- García Peinado, M. A. (editor), *Maese Pathelin y otras farsas*, Cátedra, Madrid, 1986.
- Giberti, K., "Una casa de muñecas (1879): tragedia contemporánea" en Jorge Dubatti coord., *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, Colihue, Buenos Aires, 2006.
- Greimas, A. J. y Courtes, J., *Actante*, en *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1990.
- Hauser, A., *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 1, Labor, Barcelona, 1993.
- Hedström, P., *Strindberg: Painter and Photographer*, Yale University Press, 2001.
- Hoyos, J. J., *Escribiendo historias. El arte y oficio de narrar en el periodismo*, Editorial Universidad de Antioquia, Colombia, 2007.
- Innes, C., *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, FCE, México, 1995.
- Jaeger, W., *Paideia*, FCE, México, 1962.
- Jarry, A., *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, Patafísico*, Atuel, Buenos Aires, 2004.
- Javier, F., *El espacio escénico como sistema significante*, Leviatán, Buenos Aires, 1998.
- Kandisky, V., *Sobre la composición escénica*, Paidós, Barcelona, 1987.
- Kantor, T., *El teatro de la muerte*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2005.
- Kauss. R., *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano, 1998.
- Kiderlen, M., "Experimentar con lo real. Entrevista a Vivi Tellas" en revista *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, N°5, julio 2007 (www.telondefondo.org).
- King, J., *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Asunto Impreso Ediciones e Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 2007.
- Lasso de la Vega, J. S., en su introducción a *Tragedias de Sófocles*, Gredos, Madrid, 1981.
- Martínez Muñoz, A., *Arte y arquitectura del siglo XX. Vanguardia y utopía social*, Montecinos, Barcelona, 2001.
- Marx, K., *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Alianza, Madrid, 2003.
- Massip, F., *El teatro medieval*, Montesinos, Barcelona, 1992.

Maur, K. von, *Oscar Schlemmer*, edición conjunta del Museo Nacional de Arte Reina Sofía y la Fundación "La Caixa", Barcelona, 1996.

Meuris, J., *Magritte*, Taschen, Madrid, 2007.

Monleón, J., "Carta abierta al Living Theatre", en *Nuestros amigos del Living Theatre. Primer acto*, Nº 99, Madrid, agosto 1968.

Monti, R., *Visita*, Talía, Buenos Aires, 1977.

Monti R., *Teatro*, vol. 1, 2 y 3, Corregidor, Buenos Aires, 2005, 2000 y 2008 respectivamente.

Navarre, O., *Las representaciones dramáticas en Grecia*, Quetzal, Buenos Aires, 1955.

Otto, R., *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza, Madrid, 1998.

Paster, O. y Floyd, W., *Reading the Early Modern Passions: Essays in the Cultural History of Emotion*, Uni of Penn. Press, 2004.

Pellicer y Tovar, J., *Avisos históricos*, en J. E. Hartzenbusch, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, t. I,

Podol, P., "Surrealism and the grotesque in the Theatre of Ricardo Monti", en *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, Nº 14/1, Fall 1980.

Reza, Y, *Arte*, Anagrama, Barcelona, 2006.

Rodrigo, A., *García Lorca en Cataluña*, Planeta, Barcelona, 1975.

Romero, J. L., *La edad media*, FCE, México, 1994

Romero, J. L., *La cultura occidental*, Alianza Bolsillo, Buenos Aires, 1994.

Romero Brest, J., *Prilidiano Pueyrredón*, Losada, Buenos Aires, 1942.

Sánchez Garay, E. (coord.), *Vanguardias y neovanguardias artísticas: un balance de fin de siglo*, Universidad Autónoma de Zacateca, Plaza y Valdés, 2003.

Shergold, N. D., "The first performance of Calderon's *El mayor encanto amor*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXV, 1958.

Sócrates, *Menón*, traducción de Antonio Ruiz, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1970

Sprengelburd, R., *Heptalogía de Hieronymus Bosch I*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2002.

Szondi, P., *Teoría del drama moderno 1880-1950. Tentativa sobre lo trágico*, Ediciones Destino, Barcelona, 1994.

Tambutti, S. (coomp), *Cuadernos de danza II*, publicado por el Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1995.

Tejeda, I., "La clase muerta", en revista *Enfocarte*, Universidad de Murcia, 2003.

Tomasini, M. C., "Música y placer en la Antigua Grecia. Imágenes en la cerámica griega", expuesto en las IV Jornadas sobre el mundo clásico, *El amor y el placer en el mundo Antiguo*, organizadas por la Universidad de Morón, octubre 2008.

Tylliard, E. M. W., *La cosmovisión isabelina*, FCE, México, 1984.

Varley J. F. y Shergold N.D., *Representaciones palaciegas 1603-1699. Estudios y documentos*, Londres, 1982.

Waleys, T., "De modo componendi sermones". En Charland T-M., *Artes praedicandi. Contribution à l'Histoire de la rhétorique au moyen age*, París-Otawa, 1936.

Páginas de Internet consultadas

<http://www.stoa.org/sol>

Mauro, K., "Informe IV. El Nuevo Teatro (1950-1970)", en www.alternativateatral.com

Monteleone, J. J., "El teatro de Ricardo Monti", en la revista *Sobretodo. Revista digital de crítica e investigación teatral*, perteneciente al Teatro del Pueblo-SOMI, <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/>

http://www.bsas.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/teatro/seleccion_es.php

Scibona, J., "Sin palabras", en revista *Alternativa teatral*, 03 de octubre de 2005, www.alternativateatral.com

Diarios y revistas no especializadas

Cabrera, H., "El centro no es el arte moderno sino las emociones" en diario *Página 12* sección Espectáculos, Buenos Aires, 31 de diciembre de 2007.

Carrizo Couto, R., "Yasmina Reza llevará *ART* al cine con Darín", en diario *La Nación* sección Espectáculos, Buenos Aires, 22 de marzo de 2007.

Editorial, "Oscar Araiz. Eso de crear yo no me lo creo", en revista *Balletin Dance*, Buenos Aires, junio 1998.

Falcoff, L., "Ni danza ni pintura, instalación viva", en diario *Clarín*, suplemento Espectáculos, 21 de diciembre de 2000.

Falcoff, L., "Danza en una atmósfera celestial" en diario *Clarín*, suplemento Espectáculos, 27 de diciembre de 2000.

Gsell, S., "*Stelle* en el Museo de Bellas Artes", en diario *La Nación*, suplemento de Espectáculos, 21 de diciembre de 2000.

Hopkins, C., "El lenguaje corporal es inagotable" en diario *Página 12* sección Cultura & Espectáculos, Buenos Aires, 30 de agosto de 2005.

Itzcovich, M., "El arte abre sucursales" en diario *Clarín* suplemento Espectáculos, Buenos Aires, 12 de marzo de 1998.

Soto, M., "Esta dama es una gloria" en diario *Página 12* suplemento Las 12, 19 de septiembre de 2008.

Las prostitutas de Caravaggio

Problematizaciones acerca de los
tránsitos entre literatura y teatro

Gabriel Fernández Chapo

Docente, investigador teatral y dramaturgo. Es licenciado y profesor en Letras, egresado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (UNLZ). Se desempeña como docente en la materia "Panorama de la Literatura I" y del seminario "Cine y Literatura" de la Universidad del Cine (Ciudad de Buenos Aires). Su labor como investigador la desarrolla en el Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (Centro Cultural Ricardo Rojas Universidad de Buenos Aires), y en el área de Artes Escénicas del Centro Cultural de la Cooperación "Floreal Gorini" (CCC). Fue becario de la Secretaría de Cultura de la Nación Argentina para cursar estudios teatrales en Europa. Ha publicado medio centenar de artículos críticos en libros y revistas teatrales, ofrecido ponencias y conferencias en Jornadas y Congresos Nacionales e Internacionales de Teatro y dictado seminarios en festivales. Recientemente ha editado, en calidad de compilador, el libro *Estéticas de la periferia* (Ediciones del CCC, 2009).

También es vice-director de Doc/Sur (Centro de Documentación del Teatro del Gran Buenos Aires) y co-director de la revista *160-arteycultura*. Ha recibido varios premios por su producción dramática (Argentores, Fondo Nacional de las Artes, Proyecto Expresiones, Teatro por la Identidad, entre otros).

Entre sus últimas obras dramáticas, se destacan *Luca Prodan* (2009), *Manos traslúcidas en fiebre de olvido* (2008), *Llámeme traidor* (2008), *Cromosoma Galia* (2008), *Harriet. Boceto sobre una inglesa de cierta edad* (2007), *Perturbaciones* (2006), y *La casa chica* (2005).

Contacto con el autor: fernandezchapo@yahoo.com.ar

> 1. Introducción a las problemáticas recurrentes en la dramatización de textos literarios

1.1. Los vínculos entre literatura y teatro

No hace falta profundizar demasiado para poder reconocer los estrechos vínculos que históricamente se establecieron entre la literatura y el teatro. Esta relación se remite a los orígenes mismos del teatro occidental: las tragedias clásicas griegas se nutrían de las fábulas y personajes propios de la mitología, difundida por la poesía épica.

También en la conformación de nuestro teatro nacional nos encontramos con importantes fenómenos de apropiación escénica de obras literarias. Uno de los casos paradigmáticos es el folletín *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, que pasó a ser un espectáculo teatral a partir del traspaso realizado por el mismo Gutiérrez y José Podestá.

Sin embargo, la relación intergenérica¹ entre literatura y teatro no se circunscribe a procesos históricos lejanos, sino que se mantiene vigente, en constante reformulación y deslimitación, promoviendo continuamente nuevas formas y medios de vinculación.

Esta relación se sustentó durante más de 25 siglos principalmente a partir del valor compartido por ambas disciplinas de poder desarrollar una fuerte función narrativa. Esto es claramente visible no solo en la dramaturgia clásica griega, sino también en la producción teatral medieval profana, religiosa, renacentista, clasicista, etcétera, que se han apropiado recurrentemente de materiales procedentes del campo de la narrativa para sostener la acción dramática de sus propuestas.

Desde fines del siglo XIX, comenzó a registrarse un proceso de debilitamiento en Occidente de este vínculo literatura-teatro, entendido

1. No asumimos el término "genérico" desde las tradicionales teorías sobre los géneros, actualmente bastante desestimadas en los estudios culturales, sino como una forma de referirnos a prácticas artísticas distintas que presentan sus propias especificidades.

exclusivamente desde su dimensión fabular, ya que empiezan a representarse obras que superan la noción clásica de relato, e incursionan en una dramaturgia que aborda la interacción de personajes, pero que no necesariamente cuentan una historia.

Este fenómeno de relativización de la función narrativa del teatro convive dentro del campo teatral con propuestas dramáticas que siguen proponiendo cadenas de acontecimientos constituyentes de una trama.

El siglo XX, en gran medida, aportará a las propuestas teatrales relacionadas con obras literarias una nueva búsqueda: la superación de la dependencia exclusiva de la dimensión verbal al pensar los procesos de pasaje entre literatura y teatro.

La expresividad contundente del cuerpo y de la voz, el incremento de lo espectacular y de todos los recursos de la puesta en escena se volvieron medios y procedimientos para re-crear la obra fuente.

1.2. Las dificultades terminológicas

Tanto en la crítica como en la teatrología, se suele recurrir a la palabra "adaptación" para referirse a los casos de espectáculos teatrales que tienen algún vínculo explícito de orden temático, formal y/o procedimental con una obra literaria precedente.

Sin embargo, utilizar la palabra "adaptación" implica en sí mismo asumir un fundamento de ser, un juicio a priori sobre la ontología de este vínculo, y, a su vez, genera una serie de implicancias que no logran asir en su complejidad este tipo de fenómeno.

"Adaptación" remite a varias cuestiones. Por un lado si nos referimos a un proceso de adaptación, estamos asumiendo que habría algo "inadaptado" que puede ser llevado a una nueva norma y/o sistema. En estos casos, y bajo este criterio, se entendería implícitamente que la literatura funcionaría como un ente inasible y complejo, que puede ser

integrado a un nuevo formato genérico pero únicamente bajo un principio de subordinación y síntesis. Detrás de la palabra "adaptación", se esconde la noción de que la literatura es un sistema de alta complejidad (mucho mayor que el teatral) y que los "pasajes" posibles de literatura a teatro corresponderían a procesos de reducción o simplificación.

Nos sirve para ejemplificar esta apreciación la definición de adaptación que proponen Marchese y Forradellas en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (2000): "La adaptación es una modificación ejercida sobre una obra literaria para acomodarla a un determinado público o lector distinto de aquel para el que fue primeramente concebido (...)".

O la que propone Francis Hodge en *Play directing* (1971): "Una adaptación es una pérdida en el pasaje de un texto, en un intento por recapturar su espíritu y sentimiento mientras se reproduce la acción dramática (el subtexto) en un lenguaje más o menos cercano al original (...)".²

Estas definiciones no solo exhiben una noción del proceso de transformación desde una visión reduccionista, sino que establecen un parámetro sobre el modelo o desviación que debería seguir el espectáculo teatral, atribuyendo a este último una entidad subsidiaria de la literatura.

Desestimamos esta concepción de las relaciones intergenéricas. Concebimos a la literatura y al teatro como prácticas artísticas que presentan sus propias especificidades (autonomías y soberanías), siendo imposible determinar o establecer un estatuto cuantitativo o cualitativo sobre el nivel de complejidad que presenta tal o cual disciplina.

Asimismo la palabra "adaptación" tiene una implicancia práctica, ya que estaría dando cuenta de un cambio de soporte, una adecuación de formato o una modificación de registro. Bajo esta implicancia, se daría a entender que la literatura debe ser manipulada por el teatro de modo que pueda ingresar dentro de su propio sistema. Nuevamente estaríamos

2. Citado por Alejandro Finzi en *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario*, ediciones El Apuntador, Córdoba, 2007, pag 56.

entendiendo el fenómeno como una instancia de supresión reduccionista, en vez de comprender que los grandes espectáculos teatrales que tomaron como fuente obras literarias, son aquellos que no pretendieron adecuar y/o modificar el estatuto literario al teatral, sino que lograron promover un nuevo sistema poético-creativo en el que la fuente literaria pudo emerger dentro del orden representacional, volver a nacer, desde una nueva singularidad y autonomía estética.

Otros teóricos y ensayistas comenzaron a utilizar el término "traslación" o "transposición" para definir las operaciones de pasaje de literatura a teatro. En estos casos, también se parte de una concepción oculta: hay un objeto artístico trasladable, mudable de un espacio simbólico a otro. Se entiende entonces que la instancia creativa, productiva está en la obra fuente, mientras que la obra destino solo tendría que asimilar las equivalencias posibles y limitar su especificidad a no violar ese traslado. Para ser más claros, será útil una metáfora doméstica: la literatura sería nuestra primera casa, llena de muebles y adornos; el teatro sería nuestro nuevo hogar; y la "traslación" o "transposición" sería el intento de hacer la "mudanza" de la mejor manera posible para poder reducir al mínimo los objetos rotos en el camión, los rayones sufridos por los muebles durante el viaje o los elementos perdidos entre cajas. Queda claro que nunca los muebles y adornos van a estar igual o mejores que cuando partieron. Y que habrá una serie de componentes que funcionaban perfectamente en un espacio determinado, y que no van a establecer ese mismo vínculo de eficiencia en otro espacio totalmente distinto. Ahí radica la simplificación que está inmersa en estos términos.

En cambio, consideramos que este vínculo es fructífero cuando se erige como dos instancias creativas, vinculadas, influenciadas, pero sin perder la dimensión poética. Volviendo a la metáfora doméstica, la relación intergenérica sería ver, tomar nota, hacer bosquejos de los muebles y adornos de la primera casa, pero dejarlos allí. Ya instalados en el espacio del nuevo hogar, se podrá recurrir a la memoria o a las notas tomadas, y teniendo en cuenta las particularidades del nuevo hogar, se

volverán a construir los muebles necesarios para las dimensiones y características de ese nuevo espacio sin perder el referente inicial.

No es menor esta discusión sobre la terminología que da cuenta de los fenómenos de pasaje entre literatura y teatro. La utilización de una u otra palabra está asentando una posición a priori sobre concepciones determinadas en relación a los problemas, sentidos y efectos que se suscitan en este vínculo.

Resulta importante entonces, no necesariamente desterrar el uso de las palabras "adaptación", "traslación" o "transposición", sino dejar en claro en su utilización, que esta terminología no responde a las nociones tradicionales que suelen sustentar, y que deben ser entendidas desde una perspectiva superadora de las concepciones de síntesis, ajuste, fidelidad y traición.

También es pertinente recordar que en esta propuesta ensayística se indagará principalmente sobre las problemáticas que surgen en los procesos de tránsito entre obras literarias y teatrales, es decir a los vínculos inter-genéricos entre ambas disciplinas artísticas.

Cuestiones relacionadas a los procesos de trasvase dentro del propio lenguaje artístico-teatral, como por ejemplo los casos de traducción o adaptación intragenérico, se tratarán en los últimos dos capítulos. Allí diferenciaremos, según nuestra concepción, las nociones de traducción, actualización y adaptación intragenérica.

1.3. Hacia una definición de "dramaturgia inducida"

Al encarar el estudio de los tránsitos entre literatura y teatro, suelen surgir dos modos de análisis:

a) por un lado abordar el fenómeno como producto acabado, como resultado, como obras resultantes de una serie de operaciones creativas que establecen algún tipo de relación hipo, hiper, trans o intertextual con propuestas literarias precedentes.

b) o indagar estos casos en cuanto procesos de creación, justamente en su dimensión procedimental, es decir como sistema de operaciones.

En este marco, asumiendo el vínculo entre literatura y teatro desde ámbitos poéticos paralelos, nos parece funcional acercar la noción de “dramaturgia inducida” para poder definir este campo creativo, desde ese segundo modo de abordaje: el procedimental.

Es muy conocida la anécdota sobre los modos en que el pintor italiano Caravaggio (1571-1610) componía algunos de sus cuadros de motivos religiosos. El artista contrataba a prostitutas de su ciudad para que posen en su estudio. Esas mujeres marginales, fuertemente resistidas y rechazadas por la moral burguesa de la época, proporcionaban los modelos de cuerpos que inspiraban y daban vida a las figuras de vírgenes y personajes bíblicos que poblaban varias de sus composiciones pictóricas.

Esta anécdota es pertinente para ilustrar la mecánica que comprende el pasaje de literatura a teatro. No es tan importante cuál es el modelo o la materia prima con la que se nutre el espectáculo teatral, sino la posibilidad de que el resultado final logre plasmar eficientemente sus intenciones estéticas-ideológicas.

Ya sea que tome como modelo a prostitutas o a mujeres realmente virginales, la pintura *Muerte de la Virgen* (1606) de Caravaggio se erige como una gran obra artística por lo que construye en la tela, y no por los materiales y/o medios que haya utilizado para su realización.

De nada, o de poco sirve para el campo teatral, la puesta en escena de grandes obras literarias si estas no conforman buenas propuestas escénicas más allá de sus vínculos con la literatura. Estas obras teatrales deberían ser al menos suficientemente interesantes para que no generen nostalgia del texto fuente. En otras palabras, resulta menos importante la materia literaria tomada por los creadores teatrales, que el trabajo final, la obra acabada que se genera ante los espectadores.

Siguiendo esta lógica, un destacado material literario no puede ofrecer ninguna garantía de buen espectáculo teatral. Y surge inevitablemente la contracara de la proposición: una mala obra literaria no necesariamente asegura una propuesta escénica de baja calidad.

Esta apreciación puede parecer obvia, pero es frecuente que el campo teatral nacional trabaje justamente valorizando las propuestas de pasaje entre literatura y teatro por el valor mismo de la obra fuente, en vez de priorizar las cualidades del espectáculo ofrecido.

¿Cuántas obras teatrales trabajan sobre materiales literarios de baja consideración del público o de la crítica? Ciertamente un prejuicio sobre la capacidad de inmanencia de la calidad literaria, cierto preconceito sobre la posibilidad de que los valores textuales de la obra fuente tienen suficiente fuerza para cruzar las fronteras disciplinarias, pesa todavía en estos días sobre muchos creadores y críticos.

No se debería entender la tradicional “adaptación” sino como el pasaje de un modo de expresión a otro. Este pasaje implica un radical cambio en los modos de percepción desde la temporalidad, los topoi, la construcción de acontecimientos, los diálogos, etcétera. Este proceso conlleva necesariamente a la existencia de dos obras, que poseen algún tipo de relación, pero que en definitiva son dos obras.

El texto literario posee una exigencia: solo puede ser reproducido en sus propios términos (Lázaro Carreter, 1987). Ese es uno de los aspectos centrales del complejo semántico que es la literatura. Por ende, a la manifestación literaria no le corresponde ninguna expresión transformable.

Para que la relación intergenérica sea fructífera, el texto literario debe *morir*. Se podrán tomar elementos formales, contenidistas y/o ideológicos antes de su muerte. Pero si el nuevo sistema –la obra teatral– no logra constituir, dar vida a un campo fértil de crecimiento y desarrollo en función de sus reglas específicas, los resabios literarios no tendrán ningún sentido de ser. Se pretende hacer creer históricamente que la literaturidad y la teatralidad son territorios cercanos, próximos, de fronteras lábiles. Nada más equivocado. Literatura y teatro son dos entes poéticos de fundamentos constitutivos bien diferenciados y disímiles. Es imposible entender los fenómenos de pasaje de literatura a teatro sin percibir el grado de violencia que ello implica.

La tradicional concepción de "adaptación" cree en la posibilidad de tomar un elemento plano, unidimensional, y transplantarlo a un universo tridimensional, corpóreo, vivo, irrepitible, y que este pueda sobrevivir.

La fuente literaria original solo puede ser apropiada en tanto memoria (reflejo de un pasado), para que se pueda integrar fehacientemente en su nuevo sistema. Puede ser solo una variable más de un proceso creativo genuino. Las nuevas condiciones de creación (la teatral) implican necesariamente una serie de condiciones que exceden los códigos del texto literario.

El teatro solo puede asumir la apropiación de elementos literarios si conserva la capacidad de procrear un nuevo ser. En estos casos, la tarea del creador teatral no difiere de los procedimientos que pondría en acción en cualquier acto creativo de otra índole.

Si nos referimos a que los fenómenos de pasaje son invariablemente procesos creativos nuevos, lo que difiere es la/s fuente/s donde el artista se sumerge para dar vida al imaginario de temas, formas y sentidos de su obra: vivencias personales, construcciones imaginarias, contexto histórico, lecturas no-artísticas, o justamente materiales literarios.

En el plano de la recepción, la literatura como acto presente es la escritura individual en la mente de cada lector. En cambio, el teatro es la escritura colectiva, conjunta, convivial, en los cuerpos de los espectadores; entendiendo cuerpo como totalidad: mente, energías, emociones, sentidos sensoriales, etcétera.

La literatura dice, describe y narra. El teatro indefectiblemente muestra, ofrece a la experiencia viva. Se pasa de la dimensión única del código lingüístico de la literatura a la espesura de códigos que representa el teatro. El objeto escénico es tridimensional. El código lingüístico es tan solo uno de los muchos que interactúan en la producción semiótica del acontecimiento teatral, junto al cuerpo de los actores, el vestuario, la escenografía, la iluminación, la musicalización, el maquillaje, la utilería, etcétera.

Es habitual referirse a la "adaptación" como una operación

hipertextual (G. Genette, 1989), es decir como una apropiación por derivación de un texto A a un texto B, de carácter masivo y declarado (o exhibido). Esta concepción entiende que la obra teatral se aprovecha de la entidad del hipotexto (el texto literario) para implementar cambios sobre ella.

Pero si coincidimos en que literatura y teatro son dos entes poéticos tan disímiles, con códigos y soportes absolutamente diferentes, resulta evidente que uno no puede ser una derivación del otro, y tenemos que convenir que, en todo caso, si queremos aferrarnos al modelo de G. Genette, estaríamos en presencia de una operación de intertextualidad: el producto final exhibe la absorción local del intertexto.

Si aceptáramos las posibilidades hipertextuales de las transposiciones entre literatura y teatro, deberíamos también extender nuestras bases de comprensión y creer en que una composición musical instrumental o una rutina de baile pueden ser derivaciones de un texto literario.

La dramatización de textos literarios tendrá su sentido de ser cuando la obra teatral procee un universo de sentido propio que tenga apariencia de inexorabilidad, que funcione como sistema en sí mismo, y que pueda establecer diversos vínculos con el material fuente, pero que ya no es ese material fuente, como tampoco una copia del mismo.

Justamente la noción de "dramaturgia inducida" pretende contener la complejidad anteriormente mencionada. Si bien la palabra "dramaturgia" es relativamente reciente ya que hasta finales del siglo XIX no hay registro en los países latinoamericanos de la utilización del término en la acepción actual, lo cierto es que la etimología griega es funcional para describir el acto creativo teatral. "Dramaturgia" es una palabra formada por el griego *dráma* ('acción', 'pieza teatral', derivado del verbo *dráo*, 'obrar', 'hacer') y *érgon* ('trabajo', 'obra').

Es decir la dramaturgia entendida como operación de hacer, trabajar, obrar para la acción. Esta palabra contiene claramente una noción de la composición teatral pensada desde el acto poético, singular y único que implica la escritura escénica. Ya planteamos que concebimos

todo pasaje de literatura a teatro como un inexorable proceso de re-creación, de nueva génesis.

Sin embargo, hay obras donde se plantean de una forma más sustancial relaciones con obras literarias. Allí interviene la segunda ecuación del término: "inducida". En electromagnetismo, la inducción es un fenómeno descubierto por Michael Faraday, por el cual una fuerza electromotriz se origina en un medio o cuerpo al exponerse este a un campo magnético variable, o si el campo es estático y el cuerpo afectado móvil. El creador teatral asume un rol poiético, de creación, de fundación de una obra nueva, pero acercando deliberadamente (o inevitablemente para él) su proceso creativo a un universo literario precedente.

La "dramaturgia inducida" sería entonces el proceso compositivo teatral que se plantea operaciones creativas específicas por, para y durante la puesta escénica, pero que incursiona, investiga, digiere y recuerda en forma explícita o identificable elementos de uno o varios universos literarios en particular.

Esta noción desestima la presunción habitual que se posee sobre la dirección de irradiación del fenómeno creativo en este tipo de procesos. Se suele concebir que la literatura crea una directriz poética hacia el teatro y que es el teatro, quien debe aunar los elementos posibles que le llegan en ese tránsito.

Sin embargo, entendemos que los pasajes de literatura a teatro deben generar una dirección inversa: es el teatro el que debe ir hacia la literatura y dejarse impregnar únicamente por lo necesario para la constitución de una nueva obra. O, a lo sumo, que el sentido que opere en el pasaje sea en ambas direcciones, constituyéndose un diálogo dinámico.

Es importante diferenciar la noción de "dramaturgia inducida" de términos tales como reescritura o *rewriting* que utilizan muchos especialistas teatrales. Este segundo grupo terminológico suele ser referido dentro de los estudios teatrológicos como uno de los posibles

tipos de transposición, caracterizado por una marcada operación de transformación durante el pasaje de literatura a teatro.

En cambio, la "dramaturgia inducida" es comprender que toda relación intergenérica, debido al paso de un modo expresivo a otro, es necesariamente un acto de reelaboración. Sin importar que sea una propuesta escénica que pretenda una búsqueda de proximidad/continuidad con la obra literaria fuente o que se adjudique una voluntad más libre de relación, siempre estaremos frente a la constitución de un nuevo acto creativo, a una re-creación dentro del campo teatral.

> 2. Modos de análisis de los fenómenos de tránsito entre literatura y teatro

2.1. Tipos de abordajes habituales de los procesos de dramaturgia inducida

Si considerábamos que la forma de denominar los tránsitos entre literatura y teatro (adaptación, traslación, transposición, etcétera) era una forma de establecer una noción axiológica sobre el proceso en sí mismo, el modo de análisis o abordaje que se emplee en estos casos teatrales también representa una toma de posición a priori.

Hay ciertos lugares comunes (y discutibles) en los estudios sobre los casos de "adaptación". Uno de ellos es la pretensión de asumir que la obra teatral tendrá un valor previo, otorgado por la calidad del escritor del texto literario inicial. Ya ofrecimos suficientes argumentos para comprender que, al ser dos creaciones paralelas y de registros y soportes disímiles, la calidad o excelencia artística no es transferible. No hay ningún factor dentro de la obra fuente que pueda asegurar una continuidad de valor poético hacia la obra destino durante el proceso de pasaje.

Incluso este equívoco contribuye a fomentar una peligrosa tendencia en el campo teatral, consistente en que las propuestas escénicas que trabajan sobre textos literarios tienden a reconstruir la lógica del canon literario.

Cabe destacar que el canon literario responde a un sistema con especificidades compositivas distintas a las del teatro, y que está fuertemente condicionado por las necesidades del mercado. No es difícil encontrar en Argentina la puesta en escena de los grandes best-séllers de los últimos años. De esta manera el propio canon literario es el que termina dictaminando cuáles son las transposiciones que deberían generar interés, y esa apreciación se sustenta en el espesor simbólico-ideológico que tiene el mundo literario y/o personal del escritor fuente.

La recurrencia a textos clásicos de la literatura mundial y/o nacional es otro de los caminos frecuentes que se construye sobre este equívoco.

Esta suposición deriva en estudios ensayísticos donde el objetivo es determinar y delimitar la presencia o ausencia de los elementos literarios en la obra destino, con la creencia de que el valor de esta propuesta termina siendo exógena a la misma.

Muchos de esos trabajos ensayísticos persiguen como fundamento la descripción de las diferencias entre el texto espectacular y el texto literario, enumerando las escenas modificadas, agregadas, mutiladas; personajes que sobrevivieron al pasaje, personajes nuevos; modificación de desenlace, lugares y trama.

Este modo de abordaje solo puede suministrar un panorama sobre el resultado de las operaciones realizadas. Para no quedar en una instancia cuantitativa de poco valor ensayístico, que se limite a contrastaciones de fidelidad o desvío entre ambas obras, se debe proceder a indagar los posibles motivos de las transformaciones, los procedimientos aplicados, los efectos buscados en el pasaje, y la resolución de las problemáticas vinculadas a las diferencias específicas como género que posee cada una de las disciplinas: el tono, el narrador, el punto de vista, los pensamientos, el marco estilístico, los personajes, el cronotopo, etcétera.

2.2. Fisonomía de abordajes productivos en los fenómenos de tránsito literatura-teatro

Resulta necesario que los estudios teatrales se acerquen a los fenómenos de traslación, no exclusivamente desde un método estadístico sobre los cambios operados, sino profundizando la indagación en los motivos, modos y efectos de las decisiones poéticas tomadas en el campo creativo final.

El relevamiento de los posibles vínculos hiper, hipo, inter o transtextuales se vuelve de interés cuando permite analizar los mecanismos de creación que los "adaptadores" desarrollaron durante el proceso de dramaturgia inducida.

Este tipo de abordaje servirá no solo para dar cuenta del resultado poético de determinada obra en particular, sino también para generar saberes metateatrales y metaliterarios. Es decir que, tratando de reconstruir las operaciones efectuadas en el proceso compositivo, se puede establecer nociones sobre la especificidad ontológica de ambas disciplinas y sobre las zonas de frontera, acercamiento o alejamiento entre ambos territorios artísticos.

En vez de intentar establecer analogías o rupturas, constituye un aporte de mayor relevancia para los estudios teatrales el poder examinar los tipos de vínculos que se pueden establecer entre ambas disciplinas. Para ello, es una condición esencial comprender que estos procesos no implican atribuciones negativas o positivas a priori sobre la literatura o el teatro, que no es posible establecer relaciones de jerarquización entre ambas disciplinas, y que se está frente a dos casos de creación poética singular (relacionados, pero que mantienen su propia autonomía y condición de ser).

También es importante recordar que la transposición no implica necesariamente un contrato tácito de equivalencia o proximidad con la obra fuente, siendo potestad de los creadores teatrales la cercanía, apropiación o alejamiento del universo literario inicial de acuerdo a los requerimientos de la obra final o del criterio utilizado para lograr determinado efecto.

El teatro debe crear con sus propios medios y herramientas. De esta manera, el estudio de los procedimientos aplicados en casos de transposición servirá para comprender la singularidad de la literatura y del teatro en cuanto a sistemas disímiles (uno trabaja exclusivamente con el código lingüístico, el otro con imágenes y sonidos); y discutir las zonas compartidas y diferenciadas.

Resulta sumamente enriquecedor cuando los estudios teatrales se permiten analizar los procedimientos empleados para generar puentes entre ambas disciplinas, cuando se posibilita la indagación sobre las estrategias compositivas suscitadas entre la configuración del hecho escénico y el texto literario precedente. Pero no se debe perder la perspectiva que esos puentes deben ser creados por y para la obra teatral. Es decir que el sentido de relación y vínculo se establece desde el teatro mismo como punto de partida. Es el teatro el que va sobre el universo literario y construye hacia él los modos de traslación. Si no tuviéramos en cuenta esta noción, caeríamos en los fenómenos mecánicos de equivalencias que parten de la literatura y que el teatro no da abasto para rechazar, derivando en propuestas escénicas fuertemente literaturizadas y de baja teatralidad.

2.3. La problemática del objeto de estudio

Reflexionar sobre el análisis de las transposiciones requiere indefectiblemente tener que definir el objeto de estudio en el cual se deben basar los estudios teatrológicos.

Históricamente el abordaje de los casos de pasaje entre literatura y teatro fue trabajado desde múltiples disciplinas (literaria, histórica, psicológica, sociológica), aunque prevalecen los estudios literarios realizados desde el estructuralismo, la narratología o la estilística.

Esta tendencia desplazó los estudios teatrales de la propia materialidad del hecho teatral (en el escenario, en el acontecimiento vivo), y motivó una conducta textocentrista, donde gran parte de los abordajes ensayísticos se limitaban exclusivamente al texto dramático.

Muchos ensayistas destacan la condición dual, compleja, en cuanto instancia de enunciación, que presenta el teatro en sí mismo:

Una adaptación teatral, al igual que cualquier otro texto teatral (...), se halla en la posición singular de funcionar como entidad semiótica simultáneamente

en dos dominios semióticos distintos, pero que guardan relación entre sí. Funciona, por un lado, como “texto de representación”, en la transacción actor-auditorio, y por el otro, como texto que es una modalidad escrita de ficción dramática, orientada a la representación en escena, pero que también se puede consumir como literatura “para leer”. (Bardenstein, 1991)

No desestimamos la importancia de estudiar los textos dramáticos. En gran parte de los casos a investigar, es la única manera de poder acercarse a estos fenómenos debido al carácter efímero, convivial y territorial que posee intrínsecamente la práctica teatral. Sin embargo, el texto dramático debe ser abordado en cuanto a discurso incompleto, como una partitura, como un sistema de notación, como una serie de lugares de indeterminación, que nos permite vislumbrar algún aspecto de la configuración del hecho teatral, pero que no es el acontecimiento teatral en sí.

Una de las mayores dificultades que presenta el estudio del teatro es justamente que estamos en presencia de un objeto de análisis mutable, experimental, que se reinventa (bajo ciertas pautas establecidas) en cada representación. El gran desafío de la teatrológica es lograr establecer parámetros de abordaje sobre un objeto de estudio en constante modificación.

Si nos limitamos al estudio del texto dramático, estamos acotando nuestro análisis a la uni-dimensionalidad del código lingüístico, es decir estaríamos más cerca del campo literario que del teatral. A ningún ensayista que analice otros tipos de transposiciones, como por ejemplo el pasaje de literatura a cine, se le ocurriría estudiar el guión cinematográfico en vez de la propia película.

Es fundamental, en los casos posibles, comprender el conjunto de enunciadores que forman el espectáculo y ampliar la investigación a la materialidad tridimensional del acontecimiento de expectación teatral.

Estudiar el texto dramático no configura tampoco la posibilidad de limitar, contener, apresar el carácter variable, de constante reformulación de la práctica teatral. Si el texto dramático es un discurso incompleto, lleno de potencialidades propias del régimen

múltiple de la puesta en escena, el investigador tendrá que trabajar no solo sobre el nivel lingüístico, sino también sumergirse en las variadas hipótesis de realización que posee esa textualidad. Es decir que todo abordaje del texto dramático que pretenda estudiar al mismo como teatro, y no como una especie más de la literatura, se enfrentará a la dimensión provisoria, hipotética, a los múltiples intersticios que la materialidad lingüística deja para que opere la teatralidad.

De este modo, entendemos la dramaturgia del objeto escénico no en forma limitada al texto dramático, sino en un marco necesariamente inclusivo del trabajo compositivo del actor, el diseño escenográfico, lumínico y sonoro, la elaboración del director, entre otras actividades operantes sobre el escenario.

Aunque no siempre sea factible, la teatrología debería plantearse como dominio de estudio en los casos de dramaturgia inducida tanto la textualidad lingüística, como todo el sistema representacional del teatro.

Dado su carácter variable, el abordaje ensayístico sobre el teatro resulta fecundo cuando se focaliza justamente en el trabajo, en la actividad, en la obra como constante realización.

La gran paradoja de abordar el teatro como objeto de estudio es que justamente no es un "objeto", en términos de lo realizado, perdurable, permanente. Analizar teatro es incursionar en el acontecimiento, en el evento escénico, en su materialización irrepitible, insustituible, es decir que es una producción en constante reformulación, un acto que solo puede ser estudiado en lo efímero de su realización. Una vez concluidas sus operaciones de realización escénica, deja de ser teatro, y pasa a ser memoria, recuerdo lícito (pero recuerdo al fin) de lo que fue esa práctica teatral.

Asimilar la experiencia teatral a una actividad en constante realización nos ofrece un carácter de provisoriedad que está presente inexorablemente en todo vínculo creativo entre literatura y teatro. Las transposiciones solo pueden ser entendidas en cuanto proceso, y ya sea que se estudien espectáculos in situ, que el investigador concurra a los

ensayos de una compañía teatral determinada, o que se limite al análisis del texto dramático, en todos los casos el investigador tendrá que evaluar los procedimientos, las acciones, los elementos en su dimensión variable, de transformación, de creación continua.

Si su objeto de estudio no es permanente, las hipótesis del investigador tampoco lo serán. Inevitablemente la teatrología funciona sobre las bases de lo probable, de la "tendencia hacia", o del nivel de recurrencias, pero deberá renunciar a toda pretensión de asir por completo el campo de estudio. El investigador está sometido a la contingencia del espectáculo y tendrá mayores alcances si analiza las operaciones y procedimientos espectaculares subyacentes en una propuesta escénica en particular, en vez de pretender analizar productos acabados.

2.4. Fusión entre las operaciones de transposición y puesta en escena

Una importante parte de la producción teatral nacional e internacional se conforma a partir de un texto dramático inicial, que puede sufrir modificaciones diversas durante los ensayos, pero que es un parámetro esencial a seguir por los actores, directores, y todo el complejo enunciador que interviene en la creación escénica. Sobre este texto, el director y su equipo de trabajo pondrán en acción todo el sistema representacional del arte teatral para generar una puesta en escena. Pese a que cada función es singular, en estos casos resulta bastante más accesible diferenciar las distintas prácticas dentro del proceso escénico, existentes entre un texto dramático inicial y su puesta en escena. Se puede al menos acceder al texto fuente de esa representación teatral.

Sin embargo, al entender que los tránsitos entre literatura y teatro comprenden un trabajo cooperativo, donde la nueva conformación de ese producto final, dependerá de varias funciones (dramaturgista, actores, escenógrafo, musicalizador, iluminador,

director, etcétera) y donde la fuente dramática se dispersa en la autoría múltiple que implica necesariamente toda transposición; la distinción de las operaciones plenas del director o del autor dramático de la transposición resultan más difíciles de identificar.

En el campo teatral contemporáneo podemos encontrar ambos modelos de pasaje de literatura a teatro:

- a) Aquellos que trabajan sobre una transposición en el plano textual dramático y luego el director realiza la puesta en escena. En estos casos, el proceso creativo es similar al que se podría desarrollar si el texto dramático no hubiera tenido ningún vínculo hiper, inter o transtextual y resultan más identificables las operaciones de autoría dramática y del complejo representacional de la puesta en escena.
- b) En muchos otros casos, la función de trasvasar/transponer se atomiza en la práctica creativa de varias operaciones y/o personas, y por ende se vuelve indiscernible la diferenciación entre la práctica de adaptar/crear y la de dirigir o construir una puesta en escena. Estas experiencias suelen constituirse a partir de una toma del texto literario inicial desde todo el complejo enunciativo del nivel de la representación. Ya no podemos distinguir al autor del texto dramático del director. Ambas tareas están imbricadas en la gran operación de transposición cooperativa.

No siempre sucede de este segundo modo, pero hay muchísimos ejemplos de propuestas teatrales que trabajaron con esa mecánica de funcionamiento.

En *El pecado que no se puede nombrar*,³ la elogiada producción de

3. Estrenada en setiembre de 1998 en la sala Martín Coronado del Teatro General San Martín. Elenco: Luis Machín, Luis Herrera, Fernando Llosa, Alfredo Ramos, Sergio Boris, Alejandro Catalán, y Gabriel Feldman. Maestro de cuerdas: Claudio Peña. Armas: Richard Forcada; Asistencia de dirección: Laura Aprá. Música: Carmen Baliero. Diseño de iluminación: Jorge Pastorino. Diseño de vestuario: Gabriel Fernández. Diseño de escenografía: Norberto Laino. Dramaturgia y dirección: Ricardo Bartís.

Ricardo Bartís, se toman textos de dos novelas del escritor argentino Roberto Arlt: *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. En todo el espectáculo teatral, no hay una sola palabra que no haya sido extraída del universo novelesco del gran escritor.

Sin embargo, esa supuesta fidelidad al nivel lingüístico está sometida a una fuerte reelaboración en el cuerpo estilístico-temático, a una profunda transfiguración de poética. Las palabras de Arlt están, pero la voz que emerge de ese espectáculo es otra.

Es una nueva voz que surge de la poética de dirección de Ricardo Bartís, de sus procedimientos de hibridación, de su escritura con el cuerpo de los actores, de la búsqueda de estados e intensidades que no tienen ilustración posible desde la palabra.

Según plantea el teórico Jorge Dubatti:

El pecado que no se puede nombrar fue construido desde una de las técnicas fundamentales de Bartís como director: "violentar" los textos para no someterse mecánicamente a los mitos, para no generar repeticiones conservadoras. (...) El excelente resultado estético de *El pecado que no se puede nombrar* así como su estrecha relación con el universo arltiano, recuerdan una expresión de Heiner Müller sobre la necesidad de adaptar las piezas brechtianas. "La única forma de ser fiel a Brecht es traicionándolo". El hallazgo del trabajo de Bartís radica en que, al "violentarla", extrae su mayor poder de significación." (Teatro Laberinto, 1999).

Bajo estas particularidades compositivas, ¿se puede distinguir, tal como propone la tradición ensayística, la "adaptación" a nivel lingüístico de la puesta en escena?, ¿podría resultar importante analizar el texto dramático de *El pecado que no se puede nombrar* o se vuelve necesario abordar necesariamente el espectáculo?

El estudio de las transposiciones presenta tales complejidades. Entre ellas, que en muchos casos no se puede diferenciar la escritura textual de la escritura escénica, la función del autor dramático de la función del director, y comprender que la superposición de operaciones en diferentes niveles compositivos es uno de los requerimientos a indagar.

2.5. Metodologías de abordaje en el estudio de las transposiciones

Destacar la complejidad que se presenta en el intento por delimitar como objeto de estudio el hecho escénico, de las dificultades que se manifiestan en muchos casos de transposición al pretender diferenciar los roles y acciones intervinientes en el proceso creativo, nos lleva a plantear indefectiblemente que no hay una metodología única, totalizadora, para el estudio de los espectáculos teatrales, surgidos a partir de relaciones intergéneras con fuentes literarias.

Las herramientas metodológicas que provee el teatro comparado resultan una de las formas más productivas para encarar este fenómeno; tanto por el hecho de que las transposiciones pueden ejercer una función de conexión intercultural, como por la propiedad de abordar a la obra teatral desde su propia singularidad y de desarrollar estudios desde su autonomía de producción.

La estética comparada, también dentro de los estudios comparados, representa otro de los campos fructíferos para encarar la investigación de los tránsitos entre literatura y teatro, y discutir sobre las zonas compartidas y específicas de ambas disciplinas.

En los casos en que el investigador no puede acceder al hecho escénico en sí mismo, que no transita su convivio y estado aurático, se vuelve imponderable recurrir a modelos de análisis del texto dramático que contemple las dimensiones contenidistas, estéticas e ideológicas; y/o la puesta en relación del texto dramático con macroestructuras sociales/culturales/históricas, con filosofías y concepciones del teatro, o con bases epistemológicas posibles.

Tal como acabamos de detallar, es posible desarrollar el análisis de los casos de dramaturgia inducida, tanto en el nivel del texto dramático como en el texto espectacular, por medio de las herramientas metodológicas que habitualmente utilizan los estudios teatrológicos.

Sin embargo, dadas las particularidades que presentan los espectáculos teatrales originados a partir de relaciones intergenéricas, la

posibilidad de escapar del abordaje analítico exclusivamente en el plano textual lingüístico cobra una mayor importancia.

Podrá aportar mayores y fidedignas claves para el investigador acceder al proceso de trabajo, a ese tránsito procesual dinámico e inestable que va desde un nivel textual al producto espectacular final. Allí se pueden observar las prácticas, reconocer las búsquedas, los intentos.

Tomar como objeto de estudio el "proceso" representa para el teatrológico la posibilidad de vislumbrar el trabajo, la mecánica de operaciones, modos y efectos provocados.

Circunscribir el estudio al "proceso" de creación implica poder asir el fenómeno teatral en su centro de producción. En el proceso, se construye la máquina generadora de cierto resultado esperable. En cambio, la representación teatral resulta una aleatoria manifestación posible de ese conjunto enunciador.

2.6. Zonas de tensión entre los dominios literarios y teatrales

Una de las direcciones posibles de indagación sobre los fenómenos de dramaturgia inducida es establecer los vínculos de filiación entre ambas expresiones artísticas, reconociendo las propiedades intrínsecas de cada una de ellas y estimulando el estudio sobre las operaciones efectuadas a fin de obtener determinados efectos.

Esta orientación analítica pondrá énfasis principalmente en las tensiones que se generan en las relaciones intertextuales a partir de las especificidades propias de cada modo de expresión, en las zonas compartidas, excluyentes, o fronterizas.

En sí mismo, la tarea de investigación se enfrentará a las mismas problemáticas que afrontó el cuerpo creativo de la transposición, ya que estamos en presencia de dos sistemas artísticos que funcionan en códigos distintos: la literatura opera sobre la lengua como sistema de códigos,

normas y convenciones instituido; mientras que el teatro lo hace sobre imágenes y sonidos en una predicación presente y en un contexto de realización dinámico (cada representación es única e irrepetible).

La dificultad radica en que, al ser sistemas disímiles, que funcionan en estatutos de diferente entidad, no se pueden establecer procedimientos de correspondencia o equivalencia entre ambas disciplinas si se pretende promover líneas de continuidad entre ambos espacios estéticos.

Tradicionalmente la fuerte irradiación del universo literario hacia el teatral se sustentó en buena medida a partir de la potencialidad atribuida a ambas disciplinas de narrar ficciones. El supuesto de que la literatura y el teatro comparten la capacidad de poder representar desarrollos ficcionales en el tiempo fue durante siglos el principal punto de relación intergenérico.

El concepto de fábula o historia prevalecía en las propuestas de transposición y el nivel narrativo se constituía en la zona de mayor convergencia/contacto entre ambas disciplinas.

Recién, durante el último siglo, este supuesto comenzó a debilitarse y el teatro se atrevió a liberarse de la necesidad indefectible de construir encadenados de acontecimientos vinculables a una trama. Más allá de estos cambios, hay que señalar que el funcionamiento narrativo de ambas disciplinas suele ejercer recorridos y lógicas de naturaleza disímil. Esta divergencia está suscitada principalmente por las diferencias específicas de la literatura y el teatro en relación a las variables de la extensión y/o economía.

La tensión en los pasajes intergenéricos se nutre, entre otras cuestiones, de una problemática de volúmenes. Los interrogantes que surgen son: ¿transponer una novela a un espectáculo teatral de una hora de duración representa la necesidad de suprimir buena parte de los elementos contenidos en el universo literario inicial?; ¿realizar el traspaso de un cuento implica asumir una estructura narrativa concéntrica, que maneja un efecto propio de su brevedad y que es probable que se pierda al extender su duración a una obra teatral de 90 minutos?

Es indisoluble el contenido, la expresión formal y el planteo ideológico que realiza toda obra literaria. Tanto la brevedad del cuento como la extensión de la novela son inherentes a su propia constitución. Toda transposición deberá tener en cuenta estos aspectos si pretende no trasladar únicamente un argumento, despojado de las variables que lo constituyen como tal para generar determinado modo y efecto. La extensión y/o economía de una propuesta literaria implica necesariamente un tono y estilo de narración y allí radica su fundamento de ser.

En los casos que se pretende trasvasar una fábula, los procedimientos de transposición se enfrentan al desafío del cambio de formato, del paso de una escritura textual literaria de código único (lingüístico) a la escritura escénica que implica la superposición de varios códigos.

La literatura genera su construcción estilística a partir de la palabra, el teatro tiene un conjunto de materiales para su composición específica: texto dramático, iluminación, movimientos y actuación de los actores, escenografía, utilería, sonidos, etcétera. Cada construcción estilística genera efectos diversos que no poseen equivalencias directas entre literatura y teatro, debido a la ontología dispar que presentan ambas disciplinas.

Otro dominio de tensión entre ambos campos artísticos es el uso del diálogo. En el teatro, el diálogo estará inexorablemente en relación con una imagen empírica/simbólica que genera. Esta situación conlleva inevitablemente a repensar los modos de organización de la palabra en escena, de la complementariedad que genera con la percepción visual y con el grado de información y/u omisión que se pretende otorgar. En el hecho escénico, la palabra hablada establece distintos modos de relación con los otros elementos de la puesta en escena.

La función narradora, la voz organizadora del relato, que es condición insoslayable en la producción literaria, se convierte en otras de las variables donde el teatro debe tomar decisiones de resolución, junto a los monólogos interiores, los discursos sobre el pensamiento de los personajes, o la construcción del punto de vista.

El teatro sabe que debe constituir un sistema germinal, donde estas

variables se conformen nuevamente en una lógica de funcionamiento integral. No hay procedimientos únicos de resolución de estos dominios de tensión entre literatura y teatro, solo queda la labor de los creadores para sustentar en el producto teatral final una organicidad acabada y coherente para su medio de expresión y de los fundamentos y efectos buscados.

> 3. Tipología base de la dramaturgia inducida

3.1. La re-creación escénica como principio insoslayable de las transposiciones

No es un abordaje nuevo entender que toda dramaturgia teatral que se conforme a partir de algún tipo de relación con un texto literario precedente es inevitablemente una re-creación, una nueva instancia creativa. El propio escritor argentino Jorge Luis Borges comprendía la complejidad de este fenómeno y sostenía una posición similar en el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” (*Ficciones*, 1944).

Sin embargo, los estudios teatrales no han sedimentado un corpus crítico consensuado sobre esta tesis, y hay todavía en este nuevo milenio variadas propuestas teóricas discordantes y enfrentadas sobre los procesos de traducción, actualización y/o transposición dentro del campo teatral.

La página nunca está del todo en blanco para el dramaturgo contemporáneo cuando pretende iniciar su proceso compositivo. Aún cuando no lo racionalice, no lo perciba conscientemente, o pretenda obviarlo, lo cierto es que indefectiblemente todo acto de escritura está atravesado por un patrimonio retórico que precede, excede y condiciona toda producción creativa.

Esta condición es insoslayable en todo acto de escritura. Sin embargo, en los casos de transposición hay una pretensión iniciática, consciente, de trabajar esa superposición de discursos capaz de generar toda una red de significados múltiples.

El dramaturgo y director francouruguayo Sergio Blanco ilustra a la perfección esta tesis a partir del concepto de "palimpsesto",⁴ manuscrito que conserva huellas de una escritura anterior.

4. Concepto planteado en el taller de producción “Dramaturgia del palimpsesto: re-escritura y re-significación”, dictado por Sergio Blanco los días 15 y 16 de noviembre de 2007 en la Fundación El Cíclope (Córdoba) dentro del ciclo Hipervínculo.

Etimológicamente, el término significa raspar de nuevo, y deviene de que en la Antigüedad se escribía sobre la tabla de arcilla. Posteriormente, en plena Edad Media, los monjes reutilizaban pergaminos de cuero antiguos para escribir biblias. En todos los casos, subsiste el intento de borrado de un texto antiguo, objetivo que se consigue en forma parcial, y la pretensión de una escritura sobre las huellas de la anterior. Ambas escrituras están inevitablemente superpuestas, en una especie de procedimiento de ocultar y exhibir.

La imagen del "palimpsesto" es sumamente significativa de la escritura contemporánea: al igual que en los antiguos pergaminos, los vestigios de la escritura anterior, pese al esfuerzo por borrarla, persiste y subyace debajo de la nueva escritura.

Esta condición de la escritura teatral, que denominamos "dramaturgia inducida" no implica una retransfiguración del sentido originario, sino la posibilidad de producir sentidos nuevos, a partir del cruce y superposición de diversas escrituras en diálogo.

3.2. La equivalencia en la dramaturgia inducida

Si bien en todo acto de escritura los autores se encuentran precedidos y condicionados de alguna manera por un patrimonio retórico-artístico precedente, hemos planteado que en los fenómenos de transposición estas condiciones se asimilan de forma sistemática, elaborada y pretendida.

Justamente en los procesos de dramaturgia inducida se pueden reconocer dos grandes líneas de trabajo:

- a) búsqueda de contigüidad
- b) búsqueda de reelaboración

En esta primera área de producción, nos encontramos con las propuestas escénicas que pretenden exhibir decididamente una intención de aproximación al texto literario matriz.

A pesar de estar dentro de un nuevo proceso creativo autónomo y genuino, la pretensión de estas producciones teatrales es generar procedimientos que puedan establecer relaciones de cercanía y/o equivalencia con el texto literario fuente.

Será inevitable que se realicen operaciones propias de todo cambio de medio de expresión, como "alteraciones en la temporalidad, especialmente en la duración; variaciones en la velocidad y frecuencia (...); la eliminación o reelaboración de instancias enunciativas narrativas, así como también del punto de vista".⁵ Pero todas estas operaciones estarán bajo una pretensión de continuidad con la micropoética de la obra fuente.

Para generar una obra nueva que contenga dentro de su propia configuración la aproximación al texto matriz, será necesario contemplar la conjunción propia de toda micropoética.

Por un lado, procura reconocer el nivel de la fábula, el conjunto de acontecimientos que se constituyen como historia dentro del relato, la estructura en que se presentan estos acontecimientos y los temas y subtemas que se instituyen a partir de ellos. Es el reconocimiento y apropiación del nivel contenidista del texto literario fuente.

Pero en toda micropoética es indisoluble el contenido de su forma; por ende en los casos de transposición que pretendan una búsqueda de equivalencia con el texto inicial, se vuelve necesario el reconocimiento del patrón estilístico, la conformación singular que tiene en su nivel formal esa textualidad fuente. No hay contenido despojado de una forma, ni una forma despojada de un contenido. Es su conjunción lo que constituye el carácter propio de cada producción artística.

A partir de allí, se encontrarán los creadores teatrales con el desafío de generar a partir de los procedimientos y disposiciones propias del medio de expresión escénico las posibilidades de re-creación, de reelaboración de esos patrones literarios.

5. Cilento, Laura, "Adaptación de narrativa extranjera: la voz transtextual", en *Nuevo teatro nueva crítica*, Atuel, Buenos Aires, 2000.

Para configurar la micropoética⁶ del texto matriz no es suficiente con determinar la conjunción del contenido y la forma, sino que resulta necesario comprender la construcción ideológica-semántica que se conforma a partir de la misma en un contexto de producción y recepción determinado.

Es parte esencial de toda obra literaria el vínculo ideológico que establece con su época, cultura y sociedad, y también con la serie artística en que se encuentra inmersa.

Por ejemplo despojar a las vanguardias del tipo de lectura ideológica que hacía de su contexto histórico, es vaciar de interés sus propuestas artísticas. Nuevamente los espectáculos teatrales se ven obligados a considerar esta variable si poseen la pretensión de re-elaborar la micropoética de un texto literario en un nuevo tipo de lenguaje y contexto.

3.3. Libertad creativa: las operaciones transformadoras de la re-creación

El otro gran campo de producción teatral en los casos de transposición es el comprendido por aquellas propuestas donde se esgrime claramente una búsqueda deliberada, explícita, en cuanto mecanismo creativo, de re-elaborar, re-crear el vínculo con el texto literario fuente.

El espectáculo teatral ya no pretende establecer una clara equivalencia con el texto literario; y las alteraciones que se registran no están originadas por esa intencionalidad, sino por una voluntad manifiesta de concebir una nueva instancia poética con mayor autonomía con respecto al texto matriz, con la libertad de promover cambios de diversos grados, no para reproducir efectos del texto fuente, sino para generar nuevas significaciones y relevancias simbólicas.

6. Para profundizar en este concepto de "micropoética", recurrir a Dubatti, Jorge, *El teatro jeroglífico*, Atuel, Buenos Aires, 2002.

Los modos y niveles posibles de reelaboración en los fenómenos de dramaturgia inducida son muchos y variados.

- a) Cambio de régimen: El cambio de régimen entre el texto matriz y la propuesta teatral es uno de los primeros ámbitos donde pueden operar los mecanismos de re-creación. En estos casos, hay una deliberada transgresión y/o transformación del registro del texto literario inicial (serio, satírico, lúdico, paródico, etcétera) para fomentar otras significaciones en el nuevo contexto de representación. Esta operación generará resemantizaciones varias sobre los materiales expuestos.
- b) Cambio del nivel de la fábula: En muchos casos de dramaturgia inducida, las operaciones de re-elaboración recaen fuertemente sobre la construcción fabular del relato. Cuando nos referimos a este nivel, incluimos tanto la lógica de acciones como el universo espacio-temporal que es designado por esa narración. En cuanto a la construcción fabular, la propuesta teatral destino en relación al texto literario inicial puede establecer vínculos de diversos órdenes:
 - 1) *Paraléptica*: La obra teatral narra una historia que se ubica en paralelo a la lógica de acciones del texto fuente.
 - 2) *Elíptica*: Cuando la fábula de la obra destino surge como una instancia interior, que surge a modo de aposición, de elipsis, dentro de la trama de acontecimientos del texto literario.
 - 3) *Analéptica*: Se trata de la reelaboración del nivel fabular inicial por medio del relato de las acciones que podrían anteceder.
 - 4) *Proléptica*: En estos casos, la propuesta escénica funciona como un posible suplemento fabular que continúa la cadena de acciones del relato literario.

c) Cambio del nivel formal: Los procedimientos de re-creación también se pueden manifestar en la búsqueda de la transgresión, superación y/o inversión de los rasgos formales internos y/o externos del texto literario fuente. La transposición genera una nueva gramática textual y espectacular que no pretende aproximarse a los patrones compositivos de la obra literaria.

Los cambios en este nivel no están relacionados con las posibles alteraciones de extensión y duración necesarias por el salto de registro de la relación intergenérica, sino principalmente por una pretensión de instituir otra construcción estilística-formal.

d) Cambio de la lógica de motivaciones: Toda estructura narrativa (sea literario o teatral) construye un sistema motivacional tanto en el nivel de los personajes como en los núcleos dramáticos o esquemas situacionales. En esta variable, Sergio Blanco hace una distinción muy interesante, reconociendo tres formas de alteración:⁷

1) *Motivación simple*: son los casos de agregados de motivos a la entidad físico-psíquico de los personajes o al universo situacional en el que se encuentran inmersos.

2) *Desmotivación*: Son las operaciones de anulación de motivos existentes dentro del texto literario fuente.

3) *Transmotivación*: En muchos casos de transposición, la eliminación de un motivo determinado implica el surgimiento explícito o implícito de otro que lo reemplaza dentro del sistema motivacional del relato destino.

e) Cambio del nivel ideológico: Es parte de la micropoética de toda propuesta narrativa la promoción de un corpus de valores (morales, éticos, religiosos, filosóficos, etcétera) sobre los

personajes que interactúan en el relato y que influyen en sus acciones, conductas y comportamientos. Asimismo, la obra artística, como sistema, construye en conjunción con el nivel contenidista y formal una ideología estética que generará un sentido determinado. Es decir que cada obra artística es portadora de un fundamento de valor que la articula semánticamente. Este aspecto es otro sobre los cuales pueden y deben operar los procedimientos de reelaboración de la transposición.

Los casos de transposición que se rigen por estos principios podrán tomar como eje de su re-creación uno o varios de estos niveles, generando una multiplicidad de operaciones y resultados posibles.

7. Blanco, Sergio. ob. cit. pag 49.

4.1. La traducción en los estudios teatrales

El análisis de las traducciones en el ámbito teatral conforma un área de la investigación dramática históricamente marginal. Géneros literarios como la novela o la poesía cuentan con una abundante reflexión metateórica sobre la materia; sin embargo los estudios teatrales no han constituido un corpus ensayístico acorde a la complejidad que representa el fenómeno del traspaso lingüístico, genérico y/o cultural.

Los aportes más significativos y continuos sobre la traducción surgen de la corriente teórica que promueve el teatro comparado, que en virtud de su objeto de estudio vinculado a fenómenos supranacionales e internacionales, investiga las relaciones de cruce entre poéticas, lenguas y culturas.

Los estudios sobre traducción teatral constituyen una importante herramienta para poder determinar las tendencias de producción, circulación y recepción que exceden y/o interrelacionan distintas regiones del mapa teatral mundial. Tal como señala Ovidi Carbonell i Cortés, "existe todo un significado social que subyace cuando unos textos determinados se escogen para su traducción (...)" (1997: 22). Es decir que una de las improntas teóricas más sustanciales del teatro comparado es reconstruir el tránsito, apropiación e irradiación de las propuestas escénicas entre distintas culturas. De esta manera, no solo se podrán determinar los vínculos que se conforman entre expresiones teatrales de diversas partes del mundo, sino también los marcos de recepción pasiva, reproductiva o productiva con el cual las distintas culturas se apropian de cada poética.

El análisis de las traducciones teatrales contiene, entre otras, esa funcionalidad teórica: mediante su estudio, se pueden vislumbrar las zonas de reconocimiento, rechazo y/u olvido que cada cultura construye

sobre distintos artistas y poéticas. En todos los casos, este procedimiento nos está ofreciendo una lectura sobre los cánones valorativos y artísticos de una época y cultura determinada. No caben dudas que la elección de un artista u obra sobre la cual realizar una traducción representa una toma de posición y puede implicar instancias de reconocimiento, de otorgamiento de status, o incluso la construcción de negatividad y crítica.

4.2. Problemas específicos de la traducción teatral

Resulta indiscutible que el eco enriquece: que es algo más que sombra o simulacro inerte. Y volvemos así al tema del espejo que no solo refleja, sino que también genera luz.

GEORGE STEINER (*Después de Babel*, 1980)

¿Traducir es una ciencia o un arte? ¿Traducir es una operación meramente mecánica donde el traductor no suma ningún valor a la obra traducida, e incluso forma parte de un proceso de pérdida entre el texto original y el texto traducido; o, por el contrario, el traductor sería un segundo autor de la misma obra? Estas preguntas son útiles porque sintetizan la oposición histórica entre dos de las principales concepciones teóricas sobre el fenómeno de la traducción: aquella que la considera una operación exclusivamente lingüística, posible de ser instrumentada científicamente; y otra postura que no cree que la traducción se limite a una actividad de orden lingüístico, sino que hay otros elementos (desde el país, la época, los géneros, el plano de la recepción hasta la misma capacidad del traductor de trasvasar elementos poéticos) que son también parte constitutiva de la traducción, y que, por ende, estaríamos dentro del ámbito de lo artístico.

Hoy en día, es difícil sostener la tesis de que la traducción opera exclusivamente en el plano lingüístico con el único objeto de hallar un

paralelismo literal. Por eso, los últimos artículos críticos ya no alimentan esa dicotomía y prefieren, en su mayoría, optar por realizar la siguiente diferenciación: la traducción como proceso estaría vinculada a lo artístico, mientras que el análisis y la descripción de la traducción podría regirse con los parámetros de una ciencia del lenguaje.

Si bien la traducción, como señala Jorge Dubatti, debe constituirse siguiendo una lógica de "equivalencia aproximada" (1999: 67), esta actividad no se circunscribe únicamente al traspaso de una lengua a otra, sino también a una transformación de una cultura fuente a una cultura destino.

A partir de la comprensión de la variedad de operaciones de transposición textual y cultural que debe combinar el traductor, podemos empezar a desmitificar ciertas creencias equivocadas de esta práctica. El propio Jorge Luis Borges, en su libro *Discusión* (1994: 141), desterró el lugar común de considerar que toda traducción es de una calidad inferior al original. El escritor argentino no solo descreía del concepto de "texto definitivo", sino que concebía que la complejidad de este fenómeno textual y su inevitable inscripción histórica conllevaba la posibilidad de diversas "fidelidades" de la traducción frente a la obra original.

Es decir que tal como una mala traducción puede implicar la pérdida de valores artísticos y estéticos, una buena traducción puede representar, como dice Ovidi Carbonell i Cortés, una "plusvalía" al texto original (*Traducir al otro*, 1997).

4.3. Diferencias entre traducción, adaptación intragenérica y transposición

Existe cierto debate en los estudios teatrológicos en relación a los límites entre las operaciones de traducción, adaptación y transposición. Hay un supuesto en algunos teóricos sobre la cercanía existente entre los

procedimientos de equivalencias propios de la traducción, las operaciones de transformación de la adaptación intragenérica, y los mecanismos de trasvase de las transposiciones.

Es cierto que toda traducción implica inexorablemente ciertos modos de alteración del material original y que hay una zona mínima de libertad para el traductor donde deberá buscar analogías entre idiomas y que en esa tarea se pondrán en juego criterios subjetivos, interpretaciones y formas de relacionar ambas lenguas.

Pero el acto de traducir no solo confiere una intencionalidad manifiesta de búsquedas de equivalencias del mayor grado posible, sino que también es solo realizable dentro de un mismo lenguaje.

Referirse a la traducción supone un contrato tácito de permanecer en forma sumisa a la letra preexistente, mientras que la transposición no se trata de operaciones dentro del mismo código o lengua, y se reserva el derecho a establecer cierta independencia con respecto al material fuente.

Allí podemos distinguir claramente la traducción de la transposición: la primera comprende operaciones dentro de la misma lengua, mientras en la segunda hay un cambio de modo representativo (narrativo a dramático).

La distinción entre traducción y adaptación intragenérica (es decir cuando se adapta un texto dramático) resulta más compleja ya que ambas prácticas se producen dentro de un mismo código, de un mismo modo de representación, y comienzan a tener relevancia el grado o modo de deslizamientos en los pasajes del texto fuente al texto destino.

En estos casos, hay que reconocer las intencionalidades (a partir de los resultados estudiados): la traducción es aquella operación que, dentro del mismo campo lingüístico, privilegia el texto a traducir, mientras que la adaptación intragenérica sería aquella operación que privilegia el contexto de representación de ese texto fuente y se permite la introducción de ciertas variables, propias de este pasaje, y no necesariamente inherentes a la obra inicial.

La adaptación se adjudica la libertad de introducir algunos cambios de diverso orden y grado, en virtud de los requerimientos de la escena, montaje o sistema de representación en particular donde se vaya a realizar.

En síntesis, la traducción teatral comprende el desarrollo de procedimientos de traspaso de una lengua a otro, bajo la pretensión de equivalencia con el texto original. Por ello esta operación está orientada más para la lectura que para la representación. Los cambios que se realicen sobre el texto en virtud de las modificaciones culturales, sociales e históricas entre ambos momentos de producción (el texto inicial y el texto adaptado), o los requeridos por la puesta en escena y el establecimiento de un nuevo diálogo con el contexto de representación, estarán dentro del campo de la adaptación.

Las dificultades que acarrea todo procedimiento de apropiación de una construcción cultural ajena se acentúan aún más en el género teatral. En virtud de su enunciación diferencial (texto dramático y texto espectacular), el teatro constituye un emisor complejo que la traducción debe contemplar. En este sentido, es que surge el concepto de "co-operative translation" de Susan Bassnett (1980), el cual plantea que el acto de traducir en el teatro puede involucrar varias instancias: desde el traspaso lingüístico que respeta las equivalencias, hasta la elaboración intralingüística que convierte el texto literal en obra dramática. De este modo, no solo el traductor puede tener responsabilidad en el trasvase lingüístico y cultural, sino que también los directores y actores pueden interactuar en ese proceso.

En su artículo "La traducción" (1994: 340), Flora Botton Burlá recurre a la siguiente cita:

Se ha dicho que para traducir poesía es necesario ser poeta, y es difícil rebatir esta afirmación. No se pide que el traductor sea un poeta publicado y reconocido, pero sí que tenga el talento poético indispensable para producir un texto que conserve y realce los valores de la poesía.

Podemos trasladar esta conceptualización al teatro y decir que todo buen traductor teatral debe tener amplios conocimientos del género para poder realzar los valores teatrales de la obra original.

Esta situación se puede visualizar en la práctica teatral contemporánea. En los últimos años, el teatro nacional fue revalorizando la figura del dramaturgo-traductor o del traductor especializado en teatro en detrimento de la utilización de traducciones literarias del repertorio de autores extranjeros.

El desafío del dramaturgo-traductor es desarrollar la adecuación de una obra extranjera a la lengua y cultura propia sin alejarse de las instrucciones del original y, a su vez, tratando de conservar la capacidad polisémica inicial. El límite entre traducción y adaptación existe, aunque en algunos casos tenga la apariencia de ser sumamente delgado, y reside en el grado de transformación que registre el texto final.

Una de las coincidencias que se puede extraer de los estudios especializados es que no hay un modo único de traducción. El traductor debe enfrentarse a un conjunto de dualidades: es lector y autor, y bajo esa doble funcionalidad, debe reproducir el efecto de la obra original tanto en la instancia de producción como en la de recepción.

En cuanto al análisis de las traducciones, Ovidi Carbonell i Cortés (1997) propone dos métodos de abordaje: a) *top-down*: donde se parte de las categorías más amplias y complejas (el macronivel del texto situado en su contexto cultural) para ir descendiendo hasta las categorías más simples (palabras, frases); b) *bottom to top*: constituye un recorrido inverso partiendo de unidades mínimas hasta llegar a la perspectiva cultural en la que se inscribe el texto traducido.

La traducción se presenta como una práctica de fundamental relevancia en el teatro, ya que cumple la doble función de ser intermediaria de la dramaturgia extranjera y de ser una categoría de producción en sí misma dentro de la cultura destino. En tales concepciones radica la esencial importancia que representa la investigación sobre traducción, instancia necesaria para otorgar una adecuada valoración y dimensión a la compleja labor que desarrollan los traductores.

4.4. Estudio de un caso testigo sobre traducción y adaptación intragenérica

Partiendo de un caso concreto de traducción, al que se suma una segunda operación propia de la adaptación intragenérica, intentaremos dar cuenta de la serie de procedimientos y decisiones que se ponen en juego en este tipo de tránsitos poéticos. En tal sentido, el objeto de estudio de este trabajo será la obra *Decadence* de Steven Berkoff (un dramaturgo y actor inglés que estrenó esta obra en 1983, en pleno mandato de Margaret Thatcher). Berkoff es considerado uno de los dramaturgos contemporáneos *negros*, como B. M. Koltés o H. Müller, por su estética mordaz y provocativa, y por la fuerte crítica social que contienen sus obras, cuya traducción fue realizada por Rafael Spregelburd (actor, director, dramaturgo contemporáneo argentino, de alto reconocimiento de la crítica especializada) y la adaptación también estuvo a cargo del propio Spregelburd y de la actriz Ingrid Pelicori. Esta obra fue estrenada en el año 96 en el teatro San Martín con la dirección de Rubén Szuchmacher y con las actuaciones de Horacio Peña e Ingrid Pelicori.

Encarar el análisis de la traducción y adaptación de esta obra resulta sumamente funcional para el objetivo de esta investigación, ya que esta pieza teatral concentra gran parte de los elementos que otorgan complejidad a cualquier proceso de trasvase lingüístico y cultural. Desde una primera aproximación macrotextual, desde un primer acercamiento a la obra ya se puede distinguir que es un texto en verso, rimado en algunos tramos, sin puntuación, con un trabajo del lenguaje que oscila entre lo poético y lo soez, con personajes contruidos desde códigos dialectales y de jergas según su pertenencia a determinadas clases sociales.

A estas complejidades propias del texto, hay que sumarle que el género teatral, en virtud de su enunciación diferencial (texto dramático y texto espectacular), constituye un emisor complejo que la traducción debe contemplar.

La figura del traductor-dramaturgo

A nuestro entender, la traducción de *Decadence* no solo logra reproducir el valor teatral del texto fuente, sino que además logra sumarle elementos enriquecedores en el plano léxico, sintáctico y semántico sin modificar la poética de la obra. Para fundamentar esta afirmación, haremos una somera descripción de las principales dificultades que presentaba la obra original ante el proceso de traducción y de qué manera fueron resueltas por el traductor.

1) El nivel lingüístico

Ya hemos adelantado que esta obra teatral contiene varias dificultades en el plano lingüístico, como el verso libre, la rima, el campo lexical o los códigos dialectales. En este sentido, Albert Ribas sostiene que "la materialidad del lenguaje teatral es parte de su sentido, su cadencia sonora es lo que lo distingue de la obra escrita" (1995: 31). Es decir que la traducción de teatro presentaría complejidades similares que la traducción de poesía en cuanto a la reproducción de los niveles fónicos-fonológicos. En la traducción de *Decadence*, se puede apreciar, no solo el intento de respetar las rimas principales del texto fuente (incluso en varios casos la traducción logra reproducir rimas internas de los versos), sino también la preocupación por acompañar en la configuración de los versos la cadencia, el ritmo de la obra. Esto nos permite aventurar que el texto destino tiene en cuenta el nivel fonológico del original y hasta supera los mecanismos estéticos que se desarrollan en ese sentido. Esta superación (o "plusvalía" según Ovidi Carbonell i Cortés) del texto traducido se puede apreciar en que el ritmo y extensión de los versos acompañan el código verbal de los personajes. El mismo autor Steven Berkoff señala en el prólogo de la obra que "las clases gobernantes o clases superiores (...) hablan a velocidades extraordinarias". Con esta instrucción explícita del original, el traductor no solo trató de hallar las equivalencias para mantener ese efecto, sino

que lo profundizó: en el texto destino se pueden hallar muchos casos de versos de estructura silábica de mayor extensión que Spregelburd los dividió en versos menores posibilitando, de esa manera, un ritmo más sostenido, parejo y de mayor rapidez de enunciación actoral.

Otro de los principales efectos estéticos y poéticos de *Decadence* es el lenguaje, el modo en que hablan los personajes. En una obra teatral donde dos actores representan a cuatro personajes, siempre con el mismo vestuario, contando con un sofá como única escenografía, su configuración fónica adquiere una importancia mayor para su caracterización. En el mismo prólogo de la obra se hace una larga descripción del modo de hablar de los personajes, dejando bien en claro que este aspecto es central en la micropoética del texto. La traducción procura respetar el simbolismo fónico que presenta *Decadence*. Esta equivalencia la encontramos, por ejemplo, en la enunciación que tienen los personajes representativos de la aristocracia, los cuales para su caracterización, el traductor decidió mantener palabras en francés o marcas de indumentaria.

La traducción también se tuvo que enfrentar al hecho de que el texto está construido a partir de dos campos lexicales: el mayor refinamiento con la mayor grosería, el vuelo poético con una recurrencia a términos soeces. Y como si esto fuera poco, los personajes están contruidos por medio de un código dialectal que procura explicitar su condición social.

En lo concerniente al vocabulario de doble constitución (poético-obsceno) que caracteriza al texto original, la traducción y la adaptación realizadas por Spregelburd y Pelicori proponen la búsqueda de las equivalencias en nuestro idioma, pero recontextualizando culturalmente su función e intencionalidad primaria. Es decir que se conserva la poética del texto, aunque en algunas ocasiones se modifique la significación de algún término para lograr el mismo efecto. Un ejemplo que grafica esta situación sería la palabra *bastard*. En la cultura inglesa es un término de uso corriente para insultar, pero en nuestra lengua y

cultura su traducción equivalente (bastardo) no es de uso común, por lo cual para equiparar su significación y su efecto estético se la debería reemplazar por alusiones tales como "maldito", "imbécil", "infeliz".

En su intencionalidad de lograr una simetría estética y poética con el original, se pueden sintetizar los siguientes mecanismos de adecuación del nivel léxico en el texto destino:

i) Adecuación del vocabulario general del texto: En la traducción se recurre a una adecuación léxica-cultural. Por eso no es de extrañar escuchar en boca de estos personajes expresiones tales como fiolo, guita, lacra o fato.

Dentro de este procedimiento también se pueden ubicar las recontextualizaciones culturales que tiene el texto, las cuales no revierten ni cambian la finalidad estética del original, sino que son simples ajustes de términos para una mejor comprensión. Un ejemplo que esclarece este mecanismo es el reemplazo de la referencia al juego de dardos que tiene el texto fuente por el juego de billar que tiene la adaptación. Claro está que el juego de dardos es una actividad altamente difundida entre los ingleses, pero de escasa práctica en la sociedad argentina.

ii) Adecuación del código dialectal de los personajes: La construcción referencial del personaje aristocrático a través de una "voz propia", de un código dialectal particular, contenida en el texto original, es reproducida en la traducción bajo dos procedimientos: 1) una sintonía entre el modo de hablar de la aristocracia inglesa y la argentina, es decir encarando el traspaso lingüístico del inglés al castellano bajo un criterio de reproducción del código lingüístico. El texto final presenta un claro ejercicio de búsqueda en nuestra lengua de un léxico propio de cada sector social involucrado, pero a la vez inscripto en el marco estético-lingüístico general que atraviesa toda la obra; 2) la no traducción de ciertas referencias de la cultura fuente: la adaptación final de la obra contempló conservar referencias propias de la cultura inglesa (nombre de restaurantes, de comidas, de marcas de ropa, de extranjerismos circulantes en la cultura argentina), principalmente para poder dar

cuenta en forma verosímil de la aristocracia nacional, cuya referencialidad está marcada por su inevitable espíritu local, pero por la añorancia y exacerbación de los valores predominantes en las naciones del denominado Primer Mundo.

También se esgrime, como un rasgo particular del proceso de traducción y adaptación de *Decadence*, un fuerte efecto de enriquecimiento léxico. Se hace manifiesto en la lectura del texto destino, la intencionalidad del traductor de ampliar el vocabulario plasmado en la obra, de aprovechar la riqueza del castellano. En el original, Berkoff utiliza repetidamente ciertos verbos como *find*, *mean*, *say* o *think*, los cuales tienen una amplia variedad de significados. En vez de realizar una traducción unívoca de cada término, Spregelburd hace un uso preciso y amplio del poder de significación de cada verbo del texto original.

Este procedimiento de enriquecimiento léxico de la traducción se complementa con un expreso mecanismo de omisión de repeticiones de palabras y rimas en la operación de la adaptación intragenérica. A lo largo del texto destino se aprecia cómo la adaptación procuró evitar la repetición de términos. En la mayor parte de los casos, este procedimiento se llevó a cabo mediante procesos de sinonimia que respetaran la significación y el efecto estético.

2) Plano sintáctico:

En este plano de análisis, las alteraciones sintácticas están vinculadas fuertemente a la reproducción de la rima, es decir que la equivalencia entre el texto fuente y el texto destino está tamizada por la intencionalidad de mantener buena parte de los versos rimados. De esta manera, en la adaptación de *Decadence* se pueden distinguir las siguientes operaciones de transformación sintáctica, cuyo objeto (reiteramos) es conservar tanto su dimensión significativa como su aspecto formal-poético:

A) Cambio de términos: en algunas ocasiones el traductor recurre a cambiar completamente un término lingüístico, incluso en su

significación, para lograr la rima entre versos.

B) Corte del verso: otro recurso utilizado es dividir un verso de estructura silábica mayor en versos de menor extensión .

C) Sinonimia: forzar la posibilidad sinonímica de cada término lingüístico hasta encontrar aquel que se adecúe a la rima requerida.

D) Alteración sintáctica: se visualizan casos de modificación interna en la estructura de las unidades lingüística (disposición distinta de las palabras) para lograr combinar de otro modo los términos.

E) Adición de versos: se registran algunos ejemplos de agregado de versos con el fin de lograr una rima esencial para el texto incluidos en la rima.

F) Adición de términos: es común en la traducción, el recurso de introducir adjetivos o adverbios nuevos para establecer la correspondencia de rima.

Otro procedimiento importante de alteración de la sintaxis del texto original y de enriquecimiento sintáctico se registra en tres operaciones:

- a) La eliminación de construcciones comparadas: La traducción explicita la eliminación de construcciones comparadas que abundan en el texto fuente (principalmente con el término *like*)
- b) El cambio de proposiciones subordinadas por gerundios: Hay muchos casos de reemplazo de proposiciones subordinadas por una nueva construcción sintáctica integrada por un gerundio.
- c) El cambio de gerundios por proposiciones subordinadas: Se registran también muchos ejemplos de conversión de estructuras sintácticas con un núcleo en gerundio a una proposición subordinada.

Estas tres operaciones cumplen la función de poetizar y enriquecer la materia sintáctica del texto original, eliminando construcciones repetitivas o redundantes, y erigiendo nuevos matices textuales a la obra.

Conclusiones:

Desde la dimensión temática global de la obra (como puede ser la decadencia de los valores de la sociedad, y en particular de la clase alta) hasta todos los campos temáticos menores (la cultura de la política neoconservadora, el racismo, la ostentación, el placer vacío, la relación amor-dinero, la hipocresía, el odio, la muerte, etcétera) son reproducidos íntegramente en la traducción. No se registra ningún recorte o alteración textual que omita algún aspecto tematológico del texto fuente. Incluso esa equivalencia se puede vislumbrar en el hecho que la adaptación mantuvo ciertas problemáticas propias de la sociedad inglesa, como es el conflicto entre Inglaterra y el IRA. Tampoco se registraron cortes textuales o de personajes dentro del texto destino.

Según se puede establecer a través del testimonio recogido en las entrevistas personales al traductor y el relevamiento realizado según distintos niveles de análisis, la traducción y adaptación de la obra *Decadence* de Steven Berkoff comprende las siguientes operaciones y el siguiente encuadre tipológico: hay una traducción literal realizada por Rafael Spregelburd que responde a las equivalencias aproximadas que requiere todo proceso de trasvase lingüístico para ser considerado una traducción; las pocas modificaciones que se pueden encontrar entre texto fuente y texto destino procuran acentuar o embellecer su carácter estético. Este primer paso lo denominamos traducción "espejo", siguiendo la noción de George Steiner que plantea: "resulta indiscutible que el eco enriquece: que es algo más que sombra o simulacro inerte. Y volvemos así al tema del espejo que no solo refleja, sino que también genera luz". (*Después de Babel*, 1980).

Posteriormente, se puede reconocer una segunda operación sobre el texto fuente, que es un proceso de adaptación intragenérica, a cargo principalmente de la actriz Ingrid Pelicori. Esta adaptación registra pocos cambios, en su mayoría de recontextualización cultural, lingüístico o de virtualidad escénica, que no modifican la micropoética de la obra de Berkoff, y que presenta una búsqueda de contigüidad con el original.

> **5. ¿Actualización o adaptación?: la transformación dentro del mismo código**

5.1. La especificidad de la adaptación intragenérica

En aquellos casos donde el texto destino presenta evidentes cambios (que superan la práctica de la traducción) con respecto al texto original, se suele generar un debate terminológico en relación a las nociones de “actualización y adaptación”.

La actualización suele ser considerada como la operación de recontextualización del texto fuente, reformulando sus aspectos anacrónicos, pero sin alejarse de las instrucciones de la obra original. Es decir que esta práctica tendría como principal intencionalidad poner el texto fuente en una nueva relación con los acontecimientos contemporáneos y las preocupaciones del momento.

Consideramos que la actualización es una práctica inherente al dominio de la adaptación, y no tiene ningún sentido pretender diferenciarla de esta operación. El hecho de presentar cambios y/o modificaciones donde queda en evidencia una labor de lectura, recontextualización y agregados, implica necesariamente alejarse de la traducción y entrar en el campo adaptativo. En todo caso, se podrá discutir si se puede incluir a la actualización en una posible tipología de las adaptaciones en relación a los modos y grados de modificaciones que se realicen.

Por su parte, la adaptación intragenérica será la operación de modificación o reelaboración que se suscita dentro de un mismo código (el teatral) aprovechando la entidad textual de una obra precedente. Este tipo de relación puede establecer cambios de distintos grados, modos y cantidad, generando un amplio abanico de tipos de adaptaciones posibles.

Abordar el estudio de la adaptación intragenérica de una obra teatral supone la realización de un análisis superador de las meras operaciones textuales-escénicas de transformación que puedan operar en dicho texto-espectáculo destino. La decisión de elegir una obra fuente con la intencionalidad de introducir modificaciones de diversos rasgos e intensidades implica una recontextualización (y hasta una posible reinversión) pragmática e histórica no solo de sus funciones estéticas sino también de las funciones ideológicas y culturales. Es decir, que el artista que opta por adaptar una entidad textual-escénica precedente en calidad de sujeto de una recepción reproductiva, está propiciando una relectura y resignificación de la misma de acuerdo a condiciones socio-culturales-artísticas que restituyen un nuevo valor a esa obra.

5.2. Estudio de caso testigo de una adaptación intragenérica

Teniendo en cuenta las aclaraciones precedentes, este apartado pretende reconstruir los rasgos y la singularidad que habría reconocido Jean Paul Sartre en la obra *Kean* (2002) para motivar la realización de una adaptación de esta obra teatral, popularizada bajo la firma de Alejandro Dumas.

Para cumplir con el abordaje propuesto, se procurará identificar e interpretar los procesos de transformación de la adaptación, contrastarlos y ponerlos en relación de tensión con el sistema de ideas tan manifiesto en toda la obra de Jean Paul Sartre.

Finalmente, a partir del estudio de la función y singularidad que el escritor francés le atribuye a la figura del actor en *Kean*, consideramos pertinente establecer vínculos comparativos con *La paradoja del comediante* (2003) de Denis Diderot, texto con el cual entendemos que Sartre establece una relación dialógica.

La figura de Kean en la primera mitad del siglo XIX

Para delimitar el marco de surgimiento de la obra fuente de la adaptación, podemos señalar, en primer lugar, que el personaje principal de la pieza teatral tiene su anclaje en una figura histórica de gran trascendencia en la Inglaterra de las primeras décadas del siglo XIX: el actor Edmund Kean (1787-1833), reconocido intérprete de los dramas de William Shakespeare. Por lo cual, la obra teatral original funda un proceso de estetización de un personaje histórico contemporáneo al período de composición.

Al igual que en otras de sus producciones, la autoría exclusiva de Alejandro Dumas sobre esta obra teatral también está en discusión. El propio Sartre reconoce los posibles caminos que pudo haber transitado la fábula teatral de Kean antes de llegar a escena en 1836:

Kean volvió a Inglaterra y poco después murió. Frédérick Lemaître pensó: “No hay más que un solo actor en el mundo”, y para mejor persuadir de ello al público, concibió el deseo insensato de identificarse con el muerto. M. de Courcy, polígrafo de renombre, recibió entonces el encargo de escribir una pieza sobre Kean de la cual Lemaître sería el intérprete del papel principal. ¿Y Alejandro Dumas? ¿Qué tiene que hacer él en nuestra historia? Supongo que no se sabrá nunca. Lo cierto es que firmó y ganó dinero. (*Un teatro de situaciones*, 1979: 214).

Sin embargo, resulta más importante para nuestro análisis reconocer la significación ideológica-estética del personaje de Kean que la problemática de la autoría de la pieza original. En este sentido, el contexto histórico de la época refleja un fuerte enriquecimiento de la burguesía, situación que se tradujo al campo teatral en muchas propuestas escénicas donde los principales temas fueron la búsqueda de lucro y la sed de poder. Estos rasgos temáticos se entrelazaban en tramas que combinaban sorpresas, emociones, intrigas y acción para seducir a ese público mayoritario que concurría al teatro.

De esta manera, Kean se configura como el personaje rebelde, reivindicador de causas más nobles que las ansias de dinero, entregado a una pasión soberana, características típicas de los protagonistas de los dramas populares de la primera mitad del siglo XIX. La figura del actor se recorta entonces como un libre defensor de la virtud ante la hipocresía del mundo dorado de la nobleza y la burguesía.

La significación de *Kean* para el pensamiento metateatral de Sartre

Para comprender el interés que pudo haber suscitado en Sartre la obra original, debemos en primera instancia intentar reconstruir ciertos rasgos del pensamiento metateatral del escritor y filósofo francés.

Resulta evidente que el teatro constituyó para Sartre una herramienta importante para la difusión de su pensamiento estético y filosófico, con la fuerte confluencia que ambos sistemas cobran en su obra. Sin embargo, no se visualiza en la teatralidad sartreana una fuerte intencionalidad de transformación o renovación formal de la actividad escénica, sino que se constituye con mayor vigor una funcionalidad expresiva, de medio de transmisión de sus pensamientos e inquietudes. Podemos hipotetizar que, por medio de la escena, Sartre podía llevar su propuesta ideológica, filosófica y estética a un público mayor, o diferente, del que accedía a sus libros, por lo cual su interés se centraba principalmente en el campo temático de sus producciones.

"Cada época toma la condición humana y los enigmas propuestos a su libertad a través de situaciones particulares", señala Sartre en *Un teatro de situaciones* (p. 16). Esta afirmación pone en evidencia que su interés por la obra *Kean* de Alejandro Dumas no es arbitraria. ¿Qué encontró el escritor francés en esa fábula sobre un actor inglés para motivarlo a reescribirla más de un siglo después? ¿Qué condición humana y enigma plantea *Kean* que Sartre consideró reflejo de su propia época?

Dos posibles respuestas se configuran ante estos interrogantes. Por un lado, se puede aventurar que la propia naturaleza del oficio del actor, en su doble condición de ser y parecer, de oscilación entre realidad y ficción, es funcional a Sartre para plantear sus reflexiones sobre el carácter existencial de la vida humana. "El hombre (...) empieza por no ser nada. Solo será después, y será tal como se haya hecho" (1949: 16) es la forma en que Sartre sintetiza en *El existencialismo es un humanismo* su conceptualización existencial sobre la condición humana y sobre la cual, la tarea del actor, le propicia una buena base de reflexión.

Sin embargo, Sartre no se detiene en la problemática de la autenticidad del "ser" en la vida y la profesión del actor, sino que extiende el campo semántico de la "teatralización" de la existencia del hombre a la vida burguesa y noble en cuanto detentora del poder político. De alguna manera, el contraste entre la vida del actor y la clase noble permite a Sartre construir una metáfora política sobre la falsedad de ciertos principios y valores de esa clase social, desnudando su "puesta en escena" y artificio.

Esta preocupación política es explicitada por Sartre:

Todo hombre de la clase dominante es hombre de derecho divino. Nacido en el medio de los jefes está persuadido desde su infancia de que ha nacido para mandar y, en cierto sentido, esto es cierto porque sus padres, que mandan, lo engendraron para que los suceda. Hay una determinada función social que lo espera en el futuro, que pasará a desempeñar apenas tenga la edad suficiente y que es como la realidad metafísica de su individuo. Al mismo tiempo, es a sus propios ojos una persona, es decir, una síntesis a priori del hecho y del derecho. Esperado por sus padres, destinado a relevarlos oportunamente, existe porque tiene derecho a existir. (*La república del silencio*, 1968: 118).

En la obra original, Dumas rodea al personaje de Kean de individuos de la alta nobleza: el Príncipe de Gales, el Conde de Koefeld, Elena Koefeld, Amy y Lord Melwill, entre otros. Esta construcción actancial de la obra fuente permitió a Sartre profundizar una adaptación que reflexionara, en cuanto a sistema de ideas dentro de la entidad escénica, sobre la falsedad de ciertos preceptos, derechos y valores de la clase gobernante.

Los cambios cuantitativos, de registro y semánticos en la adaptación de Sartre

Para poder interpretar el modo en que los rasgos constitutivos de la poética sartreana componen una apropiación y resignificación ideológica-estética de la obra fuente, consideramos pertinente contrastar la adaptación a partir de tres variables:

a) *cambios cuantitativos*: en cuanto a las operaciones de supresión, adición y reescritura de parlamentos, escenas, actos, personajes, etcétera, que el adaptador haya efectuado sobre el texto original. Esta variable de análisis permitirá reconocer el grado de valoración que Sartre otorgó a las diversas construcciones dramáticas y decisiones estéticas de la obra fuente, como también detallar las necesidades de ampliación que él mismo consignó en el proceso de tránsito artístico/cultural/ideológico que implica toda adaptación.

b) *alteración o respeto del régimen poético*: en cuanto al posible procedimiento de transgresión de los códigos de producción y recepción estética que propone la obra original. Identificar la contigüidad o violación del estatuto poético fuente resulta fundamental para evaluar el criterio de expectación que construye el texto adaptado.

c) *resemantización a partir de los cambios operados*: La praxis del adaptador conlleva la representación de que toda operación de modificación constituye una instancia de revalorización. En este sentido, las marcas de alteraciones al estatuto original de la obra deben ser integradas en el nuevo complejo semántico que instituye el texto-espectáculo destino.

Cambios cuantitativos

El análisis contrastivo de los textos, en relación a las estructuras superadoras de lo microlingüístico, permite identificar los siguientes procedimientos de adaptación:

1) Nivel lexical. El caudal verbal se modifica en el tránsito de la obra fuente a la destino, principalmente en los personajes de Anna y Salomón que tienen un desarrollo mayor en la adaptación de Sartre. Asimismo, el escritor francés no respetó la estructuración sintáctica-morfológica original de los parlamentos ya que en gran parte de la obra

se registra una reescritura de los diálogos con una evidente intencionalidad de restar artificiosidad a los textos originales y procurando generar una naturalización del lenguaje acorde al nuevo contexto de representación. Esta naturalización se evidencia en la fragmentación de parlamentos excesivamente extensos del original, la supresión de cierto carácter explicativo de algunos diálogos, y una construcción discursiva de los personajes con rasgos menos maniqueístas.

2) Nivel de los personajes. El cuadro actancial de los personajes de la obra fuente no es modificada en la adaptación. La estructuración del núcleo dramático mantiene el triple conflicto de Kean: su crisis interna en cuanto su condición de "ser" en el orden de lo real, la disputa con el Príncipe de Gales, y el triángulo amoroso con Anna y Elena. Las operaciones de transgresión en este nivel están dadas únicamente por la supresión de personajes secundarios (Bardolph, David y Tomás –compañeros de orgía de Kean–; bebedores y polizonte –personajes del bar–; Ketty, el comisario), los cambios de nombres (la criada de Elena, Flora, pasa a ser llamada Gidsa; o el personaje de Pistol es denominado como "un saltimbanqui") o la transposición de la acción dramática que en el texto fuente desarrollaba un personaje secundario a uno principal (la representación teatral del final de la obra pasa de una actriz que solo es enunciada con el nombre del personaje que actúa –Ofelia– a ser asumido por el personaje de Anna).

3) Nivel de estructuración dramática. El abordaje macrotectual del texto destino permite reconocer que Sartre adoptó en su labor de adaptación operaciones de supresión de escenas (Escena I, II y III del Acto 2, Escenas I, II y VII del Acto 3; de adición de escenas (Escena IV del Acto 2, Escenas III y IV del Acto 4, Escenas III, IV, V, VI, VII, VIII y IX del Acto 5; y de división de escenas (Escena IX del Acto 3 de Dumas se divide en las escenas V y VI de Sartre, Escena VII del Acto 4 de Dumas se divide en las escenas IX, X y XI de Sartre).

Esta apropiación reconfiguradora de la estructuración

dramática por parte de Sartre nos posibilita interpretar que el adaptador desarrolló un proceso de trabajo bajo la libertad de transgredir el hipotexto en búsqueda de un nuevo estatuto poético.

4) Nivel de contenido: Si bien ya observamos en el análisis lexical, en los personajes y en la estructuración dramática, que Sartre introduce variadas transgresiones a la obra original, en el aspecto contenidista, en cambio, podemos identificar una relación de continuidad entre ambos textos. Aunque Sartre realiza una reescritura a nivel sintáctico y morfológico de las escenas, los principales constructos temáticos de la obra original son respetados en la adaptación.

La disyuntiva ontológica del actor y la hipocresía de la nobleza y de la alta burguesía son dos de los principales lineamientos del campo objetivo de la versión de *Kean* de Dumas que son apropiados por Sartre para configurarles una revisión de carácter existencialista.

El registro poético

Una vez identificados los procedimientos de transformación que desarrolló Sartre en su adaptación, los cuales no comprometen el aspecto temático que mantiene una línea de continuidad entre texto fuente y destino, debemos analizar si el régimen poético también es respetado.

En esta variable de análisis podemos reconocer que, si bien no hay un cambio profundo de registro poético de la obra original como podría ser una parodia o sátira, igualmente Sartre introduce ciertas modificaciones al tono estético de la obra para actualizarla al nuevo contexto de recepción (Francia-1953).

Estos cambios los podemos percibir en la mayor elaboración de la conciencia de los personajes en la adaptación sartreana y en minimizar cierto sentimentalismo que vivencian los personajes de la pieza original.

Asimismo la adaptación de Sartre no pierde cierto tono alegre de la obra fuente y hasta respeta el final altamente optimista de la pieza de Dumas.

Resemantización

A partir de los cambios y continuidades identificadas en el texto destino, podemos vislumbrar el nivel de resemanización que Sartre procuró para la historia de Kean. En este sentido, nos atrevemos a enunciar un doble plano de significación:

a) el respeto por el nivel de la fábula (Bal, 1990) de la obra original, por la estructura de argumento donde el personaje de Kean desea a la mujer del embajador de Dinamarca y compite con el Príncipe de Gales.

b) la asunción de una revisión sartreana de la figura de este personaje, que desarrolla un recorrido existencialista del acontecer de un actor enfrentándose ante la dualidad de su existencia, ante la conceptualización de las clases dominantes y ante la necesidad de reflexionar sobre sus criterios referidos al amor, el dinero y la vida.

Las transgresiones efectuadas al estatuto original de *Kean*, como son el tratamiento discursivo de los personajes, el recorte y adición de escenas, el cambio en ciertos aspectos del registro poético, conducen indefectiblemente al traspaso de un plano semántico a otro. Es decir, que podemos concebir que gran parte de las modificaciones que presenta la adaptación de Sartre está en función de sumar el revisionismo existencialista a la acción dramática básica de la historia de Kean.

En este marco, habiendo analizado los niveles del discurso, de la historia y semántico, podemos ubicar al texto de Jean Paul Sartre dentro de una tipología de las adaptaciones intragenéricas (Dubatti, 1995). Dada la reescritura de los diálogos, de las escenas, y bajo la resemanización de la historia de Kean, podemos clasificar a esta versión como una "adaptación transgresora". Consideramos que la obra no puede ser considerada una "adaptación libre" porque se evidencia en el texto una clara intencionalidad de respetar la estructura argumental básica y, en gran medida, el régimen poético. Los cambios trazados en la adaptación responden mayormente a un objetivo estilizante del nivel discursivo, de recontextualización cultural y de profundización de ciertos aspectos semánticos en función del sistema de ideas de Sartre.

Kean como figura existencialista

"¿Dumas existencialista? Pero eso es ridículo. La idea de que el actor suele representarse la comedia a sí mismo, me fue surgiendo a través de conversaciones con algunos grandes actores (...). Para ellos es un problema" (*Un teatro de situaciones*, p 217). Si bien Sartre pretende desestimar una lectura existencialista de su obra, resulta evidente que hay muchos rasgos poéticos de la adaptación que coinciden con los núcleos principales de su pensamiento filosófico. A su vez, si contemplamos que todas sus obras artísticas están atravesadas por objetivos filosóficos y políticos, que se registra una definida semejanza temática entre su producción ficcional y no-ficcional, no aparenta ser una lectura forzada el abordaje de la versión de *Kean* a la luz del conjunto principal de sus ideas, es decir considerando la obra teatral según un criterio tautológico, principalmente en relación con su ensayo *El existencialismo es un humanismo* (1949).

En este sentido, para evitar caer en la reductibilidad de buscar relaciones mecánicas entre pensamiento y teatro, procuraremos encarar este análisis a partir de un modelo (Dubatti, 2002) que contempla que las ideas se manifiestan en el texto poético en los diversos niveles de composición: a) Contenido; b) Expresión; y c) Semántica.

a) Contenido

Si observamos el nivel de la fábula de *Kean*, podemos reconocer que la historia de este personaje recorre 4 etapas fuertemente vinculadas a conceptualizaciones existencialistas:

1) El ser del hombre como ilusión. Desde el comienzo de la obra, en el diálogo de Elena con su amiga por ejemplo, ya se plantea la asociación de la figura de Kean con las nociones de "espejismo", "ilusión" y hasta incluso con la "nada". Los otros personajes no le atribuyen al actor una entidad real a la altura de los otros hombres. Pero esta asociación no se funda únicamente en el reflejo de la marginación

de un sector de la comunidad, sino que el autor extiende esta falsedad de existencia del hombre a otros sectores sociales, como la nobleza ("AMY: Porque conozco a los diplomáticos. Cuando dicen blanco, están pensando en negro", p. 112).

La obsesión de Kean por diferenciar su propia personalidad de los caracteres de los papeles que debe actuar seguirá un camino ascendente que culminará con el rechazo a Elena en el último acto ya que ella lo ve en su papel de actor y no como una persona dentro del régimen de lo real.

Si bien esta imposibilidad de ser del personaje de Kean tiene un carácter mayormente social, resulta difícil no contrastarlo con la noción de que "(...) el hombre empieza por ser nada" (*El existencialismo es un humanismo*, 1949: 17).

La conceptualización existencialista de que el hombre no posee una esencia que lo preceda y lo constituya, encuentra una buena relación metafórica con la paradoja del oficio del actor que debe asumir una "desrealización" de su ser, una irrealización que permita fundar el personaje ficcional requerido por la praxis teatral.

2) El ser del hombre se constituye en sus actos. "KEAN: ¿Está usted enamorada? Así son las mujeres. Ser o no ser. No soy nada, niña. Represento ser lo que soy" (p. 141). Este parlamento ya nos evidencia que la existencia se configura a partir del "hacer" y su conflicto radica en que su "hacer" está vinculado al teatro, es un "hacer" ficticio. Evidentemente este conflicto se relaciona con el existencialismo sartreano que plantea, por ejemplo: "Solo hay realidad en la acción. (...) El hombre no existe más que en la medida en que se realiza, no es por lo tanto más que el conjunto de sus actos, nada más que su vida" (*El existencialismo es un humanismo*, 1949, p. 28).

Esta concientización del "hacer", de la conformación del ser a partir de sus actos es evidente en la composición psicológica del personaje de Kean, quien cobra entidad concreta para su entorno a

partir de las conquistas amorosas. Es en la seducción de las mujeres de la clase noble y burguesa que Kean se hace visible a los ojos de los demás.

3) La decisión está en el individuo. La concientización de la praxis humana en Kean conduce al reconocimiento de la importancia de las decisiones, de la responsabilidad de los individuos de optar en la conformación de su "ser".

Así el primer paso del existencialismo es poner a todo hombre en posesión de lo que es, y asentar sobre él la responsabilidad total de su existencia. (...) Cuando decimos que el hombre se elige, entendemos que cada uno de nosotros se elige, pero también queremos decir con esto que al elegirse, elige a todos los hombres" (*El existencialismo es un humanismo*, 1949, p. 17).

La problemática de la decisión es fundamental en la teatralidad sartreana: "Lo más conmovedor que puede mostrar el teatro es una personalidad que se está formando, el momento de la opción, de la decisión libre que compromete una moral y toda una vida" (*Un teatro de situaciones*, 1979, p. 15).

Kean simboliza claramente esa personalidad en formación, que concientiza sobre las falacias que tiene su existencia, por su verdadero "ser" en la sociedad, y que piensa en optar por una vida sin riquezas, sin hipocresía, dedicándose a la profesión de joyero. Es decir que, de alguna manera, la historia de Kean compone una alegoría de la libertad humana.

4) La realidad es una entidad subjetiva. La decisión de Kean de optar por lo real objetivo ante las falsas representaciones que emergen de las construcciones sociales, enfatiza el carácter subjetivo de la supuesta realidad e introduce otra obsesión sartreana: la contingencia del mundo y de la razón de ser del hombre.

En este sentido, Kean acepta las limitaciones de la vida humana, ya que el hombre no puede alcanzar la realidad absoluta. En el final, Kean acepta el perdón real y marcha hacia Norteamérica a seguir siendo actor, donde seguirá sufriendo la disyuntiva entre mundo real e imaginario. Esta disyuntiva tiene su escena paradigmática en la representación de *Otelo* (en

lugar del *Hamlet* de la obra original) que realiza Kean, modificación que introduce Sartre para problematizar sobre las nociones de realidad y ficción: "Toda verdad (...) implica un medio y una subjetividad humana" (*El existencialismo es un humanismo*, 1949, p. 12).

b) Expresión

El nivel de la expresión en la adaptación sartreana revela una poética de asimilación de los procedimientos y la estética del drama moderno. Sartre respeta considerablemente las reglas usuales de la representación teatral que provenía del siglo XIX. En este sentido, podemos reconocer en *Kean* ciertas variables como la discusión sobre la ilusión referencial y el efecto de realidad, la puesta de la obra artística al servicio de un sistema de ideas, y la incidencia del discurso teatral en el orden de lo real, propias del drama moderno.

Esta apropiación se sitúa en *Kean* tanto en la estructuración narrativa progresiva y tradicional de la historia, como en la conformación realista de los personajes (contigüidad entre mundo ficcional y mundo real; psicología de los personajes) y el lenguaje cercano a la convención de la época.

El aporte de Sartre a la poética del drama moderno en su adaptación lo podemos ubicar en la inclusión del carácter representacional de la vida de Kean, y la incorporación de fragmentos de "teatro dentro del teatro" (las escenas de actuación del actor) que fraccionan la estructura mimética.

c) Semántica

Implica un aporte a la modernización semántica del imaginario clásico del drama moderno el abordaje estético que realiza el escritor francés en su adaptación sobre la ontología del ser, en una historia donde todos quieren ser otros, donde todos los personajes fundan o sustentan su existencia en la falsedad.

Este complejo semántico que construye Sartre a lo largo de las vicisitudes del personaje del actor y de los integrantes de la clase noble está en definida sintonía con las preocupaciones filosóficas acerca de las condiciones existenciales de los

sujetos que el autor expresó en gran parte de sus textos no-ficcionales.

Asimismo, la historia del actor Edmund Kean le permite a Sartre explicitar su postura con respecto a una posible poética de la actuación. Tal como señalamos anteriormente, el escritor francés consideraba que toda experiencia real era incomprendible y subjetiva, por lo cual no es de extrañar que pusiera en discusión las pretensiones de la estética literaria y teatral realista.

La oposición de Sartre a una posible poética de la actuación naturalista era manifiesta: "(...) al espectador no le interesa lo que pasa en la mente de un personaje sino que quiere juzgarlo por el conjunto de sus actos y no perderse en los vericuetos de la psicología naturalista (...)" (*Un teatro de situaciones*, 1979, p. 27).

De esta manera, la trama de *Kean* le permite al autor trasladar a una experiencia teatral concreta de mediados del siglo XX preceptos sobre el arte del actor cuya tradición reflexiva ya había sido planteada por Denis Diderot en *La paradoja del comediante* en el siglo XVIII.

Las semejanzas entre el texto de Diderot y la adaptación de Sartre con respecto a la conformación de una poética de la actuación resultan evidentes y numerosas, trazándose una clara línea de continuidad:

A) El arte perfecciona la naturaleza:

-Diderot: "El estudio de los grandes modelos, el conocimiento del corazón, el trato con la gente, el trabajo constante, la experiencia y el hábito del teatro son los encargados de perfeccionar la gracia de la Naturaleza" (p.22).

-Sartre: "Siempre he dicho que la Naturaleza es una copia muy inferior del arte" (p. 133).

B) Expresar los signos exteriores del sentir de los personajes:

-Diderot: "Su talento no consiste en sentir, como es de suponer, sino en expresar tan escrupulosamente los signos exteriores del

sentimiento, que su público se engañe cuando lo oiga". (p. 40).

-Sartre: "Mi genio no es nada. Nada más que una manera de decir las palabras, de hacer los gestos, nada más que un artificio de prestidigitación". (p. 138).

C) La representación teatral es ilusión:

Diderot: "(...) él no es el personaje, solo lo representa y lo hace con tanta perfección, que el espectador lo toma por tal; la ilusión es solo nuestra, nunca del actor". (p.42).

Sartre: "Y, cuando se encaprichan por Kean, corren en pos de una ilusión". (p.117). "Es que los hombres serios necesitan ilusiones" (p. 136).

D) El actor se "desrealiza" para ser

-Diderot: "(El gran comediante) (...) tal vez por no ser nada llega a serlo todo, puesto que así su forma particular no contraría nunca las formas ajenas que debe adoptar". (p. 97).

-Sartre: "¿Sabes quién soy? La víctima de Shakespeare; me mato para que viva él, ¡viejo vampiro!" (p.164).

E) El actor como títere del dramaturgo:

-Diderot: "Un gran comediante es también un títere maravilloso, cuyo hilo le pertenece al poeta, quien le indica, a cada línea, cuál es la verdadera forma que debe tomar" (p.111).

-Sartre: "Los autores dramáticos me hunden todas las noches en situaciones difíciles, pero también todas las noches me sacan de ellas". (p.118).

Conclusiones

Literatura y teatro han tenido históricamente un estrecho vínculo. Esta relación se remite tanto a los orígenes mismos del teatro occidental con el vínculo entre la tragedia clásica y la poesía épica, como a los inicios del teatro nacional.

Los tránsitos entre obras literarias y teatrales han ido sufriendo en estos veinticinco siglos de historia teatral en Occidente constantes reformulaciones y deslimitaciones, promoviéndose continuamente nuevas formas y medios de vinculación.

Sin embargo, será el siglo XX, en gran medida, quien aportará a estas propuestas teatrales una nueva búsqueda: la superación de la dependencia exclusiva de la dimensión verbal al pensar los procesos de pasaje entre literatura y teatro.

La expresividad contundente del cuerpo y de la voz, el incremento de lo espectacular y de todos los recursos de la puesta en escena se volvieron también medios y procedimientos para re-crear la obra fuente.

Para denominar las propuestas teatrales que evidencian relaciones intergenéricas, se suele recurrir a la palabra "adaptación". Sin embargo, utilizar esta terminología implica en sí mismo asumir un fundamento de ser, un juicio a priori sobre la ontología de este vínculo: la literatura funciona como un ente inasible y complejo, que puede ser integrado a un nuevo formato genérico pero únicamente bajo un principio de subordinación y síntesis. Detrás de la palabra "adaptación", se esconde la noción de que la literatura es un sistema de alta complejidad (mucho mayor que el teatral) y que los "pasajes" posibles de literatura a teatro corresponderían a procesos de reducción o simplificación.

Desestimamos esta concepción de las relaciones intergenéricas. Concebimos a la literatura y al teatro como prácticas artísticas que presentan sus propias especificidades (autonomías y soberanías), siendo imposible determinar o establecer un estatuto cuantitativo o cualitativo sobre el nivel de complejidad que presenta tal o cual disciplina. Los

grandes espectáculos teatrales que tomaron como fuente obras literarias, son aquellos que no pretendieron adecuar y/o modificar el estatuto literario al teatral, sino que lograron promover un nuevo sistema poético-creativo en el que la fuente literaria pudo emerger dentro del orden representacional, volver a nacer, desde una nueva singularidad y autonomía estética.

Resulta importante entonces, no necesariamente desterrar el uso de las palabras "adaptación", "traslación" o "transposición", sino dejar en claro en su utilización, que esta terminología no responde a las nociones tradicionales que suelen sustentar, y que deben ser entendidas desde una perspectiva superadora de las concepciones de síntesis, ajuste, fidelidad y traición.

No se debería entender la tradicional "adaptación" sino como el pasaje de un modo de expresión a otro. Este pasaje implica un radical cambio en los modos de percepción desde la temporalidad, los topos, la construcción de acontecimientos, los diálogos, etcétera. Este proceso conlleva necesariamente a la existencia de dos obras, que poseen algún tipo de relación, pero que en definitiva son dos obras.

El texto literario posee una exigencia: solo puede ser reproducido en sus propios términos (Lázaro Carreter, 1987). Ese es uno de los aspectos centrales del complejo semántico que es la literatura. Por ende, a la manifestación literaria no le corresponde ninguna expresión transformable.

Para que la relación intergenérica sea fructífera, el texto literario debe "morir". Se podrán tomar elementos formales, contenidistas y/o ideológicos antes de su muerte. Pero si el nuevo sistema –la obra teatral– no logra constituir, dar vida a un campo fértil de crecimiento y desarrollo en función de sus reglas específicas, los resabios literarios no tendrán ningún sentido de ser. Se pretende hacer creer históricamente que la literaturidad y la teatralidad son territorios cercanos, próximos, de fronteras lábiles. Nada más equivocado. Literatura y teatro son dos entes poéticos de fundamentos constitutivos bien diferenciados y disímiles. Es

imposible entender los fenómenos de pasaje de literatura a teatro sin percibir el grado de violencia que ello implica.

La tradicional concepción de "adaptación" cree en la posibilidad de tomar un elemento plano, unidimensional, y transplantarlo a un universo tridimensional, corpóreo, vivo, irreplicable, y que este pueda sobrevivir.

La fuente literaria original solo puede ser apropiada en tanto memoria (reflejo de un pasado), para que se pueda integrar fehacientemente en su nuevo sistema. Puede ser solo una variable más de un proceso creativo genuino. Las nuevas condiciones de creación (la teatral) implican necesariamente una serie de condiciones que exceden los códigos del texto literario.

Si nos referimos a que los fenómenos de pasaje son invariablemente procesos creativos nuevos, lo que difiere es la/s fuente/s donde el artista se sumerge para dar vida al imaginario de temas, formas y sentidos de su obra: vivencias personales, construcciones imaginarias, contexto histórico, lecturas no-artísticas, o justamente materiales literarios.

La literatura dice, describe y narra. El teatro indefectiblemente muestra, ofrece a la experiencia viva. Se pasa de la dimensión única del código lingüístico de la literatura a la espesura de códigos que representa el teatro. El objeto escénico es tridimensional. El código lingüístico es tan solo uno de los muchos que interactúan en la producción semiótica del acontecimiento teatral, junto al cuerpo de los actores, el vestuario, la escenografía, la iluminación, la musicalización, el maquillaje, la utilería, etcétera.

La dramatización de textos literarios tendrá su sentido de ser cuando la obra teatral procrea un universo de sentido propio que tenga apariencia de inexorabilidad, que funcione como sistema en sí mismo, y que pueda establecer diversos vínculos con el material fuente, pero que ya no es ese material fuente, como tampoco una copia del mismo.

Justamente la noción de "dramaturgia inducida" pretende

contener la complejidad anteriormente mencionada. "Dramaturgia" es una palabra formada por el griego *dráma* ('acción', 'pieza teatral', derivado del verbo *dráo*, 'obrar', 'hacer') y *érgon* ('trabajo', 'obra').

Es decir la dramaturgia entendida como operación de hacer, trabajar, obrar para la acción. Esta palabra contiene claramente una noción de la composición teatral pensada desde el acto poiético, singular y único que implica la escritura escénica. Ya planteamos que concebimos todo pasaje de literatura a teatro como un inexorable proceso de recreación, de nueva génesis.

Sin embargo, hay obras donde se plantea de una forma más sustancial relaciones con obras literarias. Allí interviene la segunda ecuación del término: "inducida". En electromagnetismo, la inducción es un fenómeno descubierto por Michael Faraday, por el cual una fuerza electromotriz se origina en un medio o cuerpo al exponerse este a un campo magnético variable, o si el campo es estático y el cuerpo afectado móvil. El creador teatral asume un rol poiético, de creación, de fundación de una obra nueva, pero acercando deliberadamente (o inevitablemente para él) su proceso creativo a un universo literario precedente.

La "dramaturgia inducida" sería entonces el proceso compositivo teatral que se plantea operaciones creativas específicas por, para y durante la puesta escénica, pero que incursiona, investiga, digiere y recuerda en forma explícita o identificable elementos de uno o varios universos literarios en particular.

Hay ciertos lugares comunes (y discutibles) en los estudios sobre los casos de "adaptación". Uno de ellos es la pretensión de asumir que la obra teatral tendrá un valor previo, otorgado por la calidad del escritor del texto literario inicial. Esta suposición deriva en estudios ensayísticos donde el objetivo es determinar y delimitar la presencia o ausencia de los elementos literarios en la obra destino.

Resulta necesario que los estudios teatrales se acerquen a los fenómenos de traslación, no exclusivamente desde un método

estadístico sobre los cambios operados, sino profundizando la indagación en los motivos, modos y efectos de las decisiones poéticas tomadas en el campo creativo final.

El abordaje de los casos de pasaje entre literatura y teatro se desplazó de los estudios de la propia materialidad del hecho teatral (en el escenario, en el acontecimiento vivo), al análisis del texto dramático.

No desestimamos la importancia de estudiar los textos dramáticos. En gran parte de los casos a investigar, es la única manera de poder acercarse a estos fenómenos debido al carácter efímero, convivial y territorial que posee intrínsecamente la práctica teatral. Sin embargo, el texto dramático debe ser abordado en cuanto a discurso incompleto, como una partitura, como un sistema de notación, como una serie de lugares de indeterminación, que nos permite vislumbrar algún aspecto de la configuración del hecho teatral, pero que no es el acontecimiento teatral en sí.

Es fundamental, en los casos posibles, comprender el conjunto de enunciadores que forman el espectáculo y ampliar la investigación a la materialidad tridimensional del acontecimiento de expectación teatral.

De este modo, entendemos la dramaturgia del objeto escénico no en forma limitada al texto dramático, sino en un marco necesariamente inclusivo del trabajo compositivo del actor, el diseño escenográfico, lumínico y sonoro, la elaboración del director, entre otras actividades operantes sobre el escenario.

Al entender que los tránsitos entre literatura y teatro pueden comprender un trabajo cooperativo, donde la nueva conformación de ese producto final, dependerá de varias funciones (dramaturgista, actores, escenógrafo, musicalizador, iluminador, director, etcétera) y donde la fuente dramática se dispersa en la autoría múltiple que implica necesariamente toda transposición; la distinción de las operaciones plenas del director o del autor dramático de la transposición resultan más difíciles de identificar.

El estudio de las transposiciones presenta tales complejidades.

Entre ellas, que en muchos casos no se puede diferenciar la escritura textual de la escritura escénica, la función del autor dramático de la función del director, y comprender que la superposición de operaciones en diferentes niveles compositivos es uno de los requerimientos a indagar.

Destacar la complejidad que se presenta en el intento por delimitar como objeto de estudio el hecho escénico, nos lleva a plantear indefectiblemente que no hay una metodología única, totalizadora, para el estudio de los espectáculos teatrales, surgidos a partir de relaciones intergéricas con fuentes literarias.

Las herramientas metodológicas que provee el teatro comparado resultan una de las formas más productivas para encarar este fenómeno. En los casos en que el investigador no puede acceder al hecho escénico en sí mismo, se vuelve imponderable recurrir a modelos de análisis del texto dramático que contemple las dimensiones contenidistas, estéticas e ideológicas; y/o la puesta en relación del texto dramático con macroestructuras sociales/culturales/históricas, con filosofías y concepciones del teatro, o con bases epistemológicas posibles.

También es altamente productivo para el investigador acceder al proceso de trabajo, a ese tránsito procesual dinámico e inestable que va desde un nivel textual al producto espectacular final. Allí se pueden observar las prácticas, reconocer las búsquedas, los intentos.

Tomar como objeto de estudio el "proceso" representa para el teatrólogo la posibilidad de vislumbrar el trabajo, la mecánica de operaciones, modos y efectos provocados.

Circunscribir el estudio al "proceso" de creación implica poder asir el fenómeno teatral en su centro de producción. En el proceso, se construye la máquina generadora de cierto resultado esperable. En cambio, la representación teatral resulta una aleatoria manifestación posible de ese conjunto enunciativo.

No es un abordaje nuevo entender que toda dramaturgia teatral que se conforme a partir de algún tipo de relación con un texto literario

precedente es inevitablemente una re-creación, una nueva instancia creativa. La página nunca está del todo en blanco para el dramaturgo contemporáneo cuando pretende iniciar su proceso compositivo. Aún cuando no lo racionalice, no lo perciba conscientemente, o pretenda obviarlo, lo cierto es que indefectiblemente todo acto de escritura está atravesado por un patrimonio retórico que precede, excede y condiciona toda producción creativa.

Esta condición de la escritura teatral, que denominamos “dramaturgia inducida” no implica una retransfiguración del sentido originario, sino la posibilidad de producir sentidos nuevos, a partir del cruce y superposición de diversas escrituras en diálogo.

Justamente en los procesos de dramaturgia inducida se pueden reconocer dos grandes líneas de trabajo:

- a) búsqueda de contigüidad
- b) búsqueda de reelaboración

En esta primera área de producción, nos encontramos con las propuestas escénicas que pretenden exhibir decididamente una intención de aproximación al texto literario matriz. Para configurar la micropoética del texto inicial no es suficiente con determinar la conjunción del contenido y la forma, sino que resulta necesario comprender la construcción ideológica-semántica que se conforma a partir de la misma en un contexto de producción y recepción determinado.

El otro gran campo de las transposiciones es el comprendido por aquellas propuestas donde se esgrime claramente una búsqueda deliberada, explícita, en cuanto mecanismo creativo, de re-elaborar, re-crear el vínculo con el texto literario fuente.

Los modos y niveles posibles de reelaboración en los fenómenos de dramaturgia inducida son muchos y variados: a) Cambio de régimen: la deliberada transgresión y/o transformación del registro del texto literario

inicial (serio, satírico, lúdico, paródico, etcétera) para fomentar otras significaciones en el nuevo contexto de representación. b) Cambio del nivel de la fábula: cuando las operaciones de re-elaboración recaen fuertemente sobre la construcción fabular del relato. c) Cambio del nivel formal: la transgresión, superación y/o inversión de los rasgos formales internos y/o externos del texto literario fuente. d) Cambio de la lógica de motivaciones: toda estructura narrativa (sea literaria o teatral) construye un sistema motivacional tanto en el nivel de los personajes como en los núcleos dramáticos o esquemas situacionales. e) Cambio del nivel ideológico: es parte de la micropoética de toda propuesta narrativa la promoción de un corpus de valores (morales, éticos, religiosos, filosóficos, etcétera) sobre los personajes que interactúan en el relato. Asimismo, la obra artística, como sistema, construye una ideología estética que generará un sentido determinado.

Los casos de transposición que se rigen por estos principios podrán tomar como eje de su re-creación uno o varios de estos niveles, generando una multiplicidad de operaciones y resultados posibles.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail, *Estética de la comunicación verbal*, Siglo XXI, México, 1995.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*, Cátedra, 1 Madrid, 1990.
- Baldelli, P.: *El cine y la obra literaria*, (1964), ICAI, La Habana, 1966.
- Barthes, R.: “Retórica de la imagen” en *La semiología*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970. (Edic. original, en *La Semiologie*, Communications, Paris, 1964).
- ____ “Introducción al análisis estructural de los relatos” en *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974. (Edic. original: *L’analyse structurale du récit*, Communications, N° 8, Editions du Seuil, 1966.)
- ____ “¿Por dónde comenzar?”. En: *El grado cero de la escritura (seguido de nuevos ensayos críticos)*. Trad. Nicolás Rosa. Siglo XXI, México, 1986.
- Basave Fernández del Valle, Agustín, *Existencialistas y existencialismo*, Atlántida, Buenos Aires, 1954.
- Bassnett, Susan, *Translation Studies*, Methuen, Londres, 1980.
- Bordwell, D., *La narración en el cine de ficción*. Paidós. Comunicación. 1995.
- Borges, Jorge Luis, *Discusión*, Emecé, Buenos Aires, 1994.
- Botton Burlá, Flora, «La traducción» en P. Brunel e Y. Chevreil, dirs., *Compendio de Literatura Comparada*, Siglo Veintiuno, México, 1994, pp- 329-346.
- Bremond, C. “La lógica de los posibles narrativos” en *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974. (Edic. original: *L’analyse structurale du récit*, Communications, N° 8, Editions du Seuil, 1966).
- Carbonell i Cortés, Ovidi, *Traducir al otro*, Edición de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1997.
- Carmona, Fernando, *El teatro de Jean Paul Sartre*, Universidad de

- Murcia, Madrid, 1981.
- Casetti, F. y Di Chio, *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 1991. (Edic. original: *Analisi del film*; Grupo Editoriale Fabbri, Milán, 1990).
- Cilento, Laura, “Adaptación de narrativa extranjera: la voz transtextual”, en *Nuevo teatro, nueva crítica*. (Jorge Dubatti, compilador), Atuel, Buenos Aires 2000.
- Cohen Solal, Annie, *Sartre*, Emecé, Buenos Aires 1990.
- Comparato, D.: *El guión. Arte y técnica de la escritura para cine y televisión*, Secretaría de Extensión Universitaria, UBA, 1997.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Editorial Lumen, Madrid, 1995.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1984.
- Diderot, Denis, *La paradoja del comediante*, Longseller (traducción: Guadalupe de la Torre), Buenos Aires, 2003.
- Dubatti, Jorge, *El teatro jeroglífico*, Atuel, Buenos Aires, 2002.
- Dubatti, Jorge, *El teatro laberinto*, Atuel, Buenos Aires, 1999.
- Dubatti, Jorge, *Teatro comparado. Problemas y conceptos*, Edición de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Lomas de Zamora, Lomas de Zamora, 1995.
- Dumas, Alejandro, “Kean” en revista *El teatro universal*, Año 2 N° 42, Buenos Aires, Director: Mario Marcial.
- Finzi, Alejandro, *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario*, Ediciones El Apuntador, Córdoba, 2007
- Gaudreault, A. y F. Jost, *El relato cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1995. (Edic. original: *Le récit cinématographique*, Editions Nathan, Paris, 1990).
- Gimferrer, P., *Cine y literatura*, Edit. Planeta, Barcelona, 1985.
- Hodge, Francis, *Play directing*, Tice Hall, London, 1971.
- Jauss, Hans, *Por una estética de la recepción*, Cátedra, Madrid, 1978.
- Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1988.
- Lotman, Jury, *Semiótica de la cultura*, Cátedra, Madrid, 1979.
- Marchese, A. y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 2000.

Merino Álvarez, Raquel, *Traducción, tradición y manipulación. El teatro inglés en España 1950-1990*, Edición de la Universidad de León y del País Vasco, León, 1994.

Pavis, Patrice, *Diccionario de teatro.*, Paidos, Buenos Aires, 1990.

Peña-Ardid, C., *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Cátedra, Madrid, 1992.

Sanchis Sinisterra, José, *Dramaturgia de textos narrativos*, Ñaque, Madrid, 2003.

Santoyo, Julio César, “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología”. *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1989

Santoyo, Julio César, *El delito de traducir*, Edición de la Universidad de León, León, 1985

Sartre, Jean Paul, “El existencialismo es un humanismo” en *Sobre el humanismo*, Sur (traducción : Victoria Prati de Fernández), Buenos Aires, 1949.

Sartre, Jean Paul, “La república del silencio” en *Situaciones III*, Losada, Buenos Aires, 1968.

Sartre, Jean Paul, *Las palabras*, Losada, Buenos Aires, 1975.

Sartre, Jean Paul, *Literatura y arte*, Losada (traducción: María Scuderi), Buenos Aires, 1977

Sartre, Jean Paul, *Un teatro de situaciones*, Losada (traducción: Mirta Arlt), Buenos Aires, 1979.

Sartre, Jean Paul, *Kean*, Buenos Aires, Losada (traducción : María Martínez Sierra), 2002

Steiner, George, *Después de Babel*, trad. castellana de Adolfo Castañón, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

Steiner, George, “Lenguaje y silencio” en *La cultura y lo humano*, Gedisa, Barcelona, 1994.

Szondi, Peter, *Teoría del drama moderno*, Destino, Barcelona, 1994.

Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid, 1998.

Van Dijt, T. A., “Texto e interacción – La conversación”, en *La ciencia*

del texto, , Paidos, Barcelona, 1996.

Vanoye: “El guión como conjunto de propuestas de contenido” (Cap.1), “La adaptación”(Cap.3), “Diálogos” (Cap. 4), en *Guiones modelo y modelos de guión*.

Vilches, L.: *La lectura de la imagen*, Paidós, Barcelona, 1992.

VV.AA.: *La semiología.*, Tiempo Contemporáneo, Buenos. Aires, 1970.

Wolf, S.: *Cine / Literatura. Ritos del pasaje*. Paidós. 2001.

El mundo popular en escena

Formas misceláneas de
representación en el sainete criollo

Alicia Aisemberg

Es doctora en Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Profesora Adjunta en la materia Introducción al lenguaje de las artes combinadas, de la Carrera de Artes (UBA) y de diversas asignaturas en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático. Integró proyectos de investigación grupal en la Universidad de Buenos Aires, acerca del teatro y el cine argentinos.

Es autora de diferentes trabajos críticos sobre teatro, entre los se pueden mencionar su participación en la *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, dirigida por Osvaldo Pellettieri; sus artículos sobre el actor popular *Actualidad y transformaciones culturales en las representaciones de Pepe Arias y Pablo Podestá: trapecista, sainetero y actor de teatro serio*; y acerca de la dramaturgia contemporánea *La dramaturgia emergente en Buenos Aires (1990-2000)*. Escribió numerosas críticas en la revista *Teatro XXI* y conformó el comité de redacción. En relación al cine argentino algunos de sus artículos fueron *Roberto Arlt: teatro y cine* y *La redefinición de los personajes en el cine social del período clásico-industrial*, editado por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras.

> introducción

Olvidados en las viejas revistas populares de las primeras décadas del siglo XX, pero aún presentes en un número inconmensurable, los sainetes fueron capítulo obligado desde las primeras historias del teatro argentino. Vapuleados por su carácter "mercantilista" por el primer teatro independiente, considerados "bodrios" producidos por "empresas de comicuchos y autores de sainetones burdos" por Roberto Arlt, no obstante, esos textos pertenecen a un espacio pregnante de producción cultural particularmente denso que aglutina representaciones, tópicos y discursos en los cuales se reconoce toda una época.

Los géneros populares han sido estudiados en diversos trabajos de forma aislada. Por un lado, se presentan estudios acerca del teatro popular, por otro, se realizan investigaciones sobre el tango o el cine. Sin embargo, a pesar de que se está constituyendo una especificidad en los respectivos discursos, se trata de una época en la que las fronteras se diluyen y predominan los préstamos e intercambios entre diferentes manifestaciones populares, que generan formas misceláneas de representación. Por lo tanto, nuestro estudio propone concentrarse en la identidad miscelánea del sainete y su continuidad en los inicios del cine sonoro.

En un principio, el carácter misceláneo se expresó en el heterogéneo sistema de representaciones de los personajes, que ofrecía imágenes de la diversidad cultural con el fin de plasmar el mundo social de los sectores populares. Más tarde, las sistemáticas prácticas de intercambios entre manifestaciones provenientes de la periferia cultural generaron diferentes mezclas en el sainete y en el cine. Los cruces se efectuaron entre estos últimos, así como con el tango, la revista porteña, el circo y algunas expresiones extra artísticas como el deporte. Estas formas misceláneas de representación se desarrollaron entre los años 1906 y 1945, si bien

con mayor intensidad en las décadas del veinte y del treinta.¹

Nos proponemos, entonces, estudiar los vínculos existentes entre el teatro, el cine y las culturas populares.² Los sainetes teatrales de comienzos del siglo XX y los films de la primera década del cine sonoro argentinos privilegian esa cultura diferente, por lo cual consideraremos su estudio, a partir de las estrategias de representación que los distinguen, en el marco de su contexto cultural de producción, circulación y recepción.

Los géneros populares teatrales y cinematográficos se convirtieron en una pantalla proyectiva en donde se buscaba simbolizar la inserción social de los sectores populares, representar las formas de asimilación, los conflictos que planteaba la vida social y el nuevo escenario urbano. Los mismos ponían en escena otra representación de esos sectores, portadora de valores habitualmente desplazados por las elites intelectuales. En su mayoría las representaciones se configuraron por medio de una "perspectiva populista" que, según Grignon y Passeron (1991), concibe a la cultura popular como un repertorio de riquezas y silencia la dominación simbólica, o bien cayeron en los excesos del "paternalismo miserabilista" al reducir a la cultura popular a un sistema de desventajas y privaciones, que percibe las diferencias como carencias o exclusiones.

1. Beatriz Sarlo (2000) propone la noción de sistema misceláneo al referirse a la forma periodística del magazine emergente en la época –tal como la revista *Caras y Caretas* que apareció en 1898– en la que se mezclan la ficción popular con otros discursos, cuya variedad retórica y temática consiste en la yuxtaposición de textos que responden a poéticas y objetivos diferentes, en tanto cubrían las diversas necesidades de consumidores medios y populares. Aquí redefinimos el concepto "misceláneo" para referirnos a las mezclas efectuadas en los géneros populares: en un sainete se podían incorporar textos diversos como un número de circo, un tango, una película o una demostración deportiva, así como en las películas también se practicaban mezclas con el sainete, el tango, la revista porteña, el circo, la radio y el deporte.

2. Según Néstor García Canclini (1982), las culturas populares son resultado de una apropiación desigual del capital cultural, una elaboración propia de sus condiciones de vida y una interacción conflictiva con los sectores hegemónicos.

Sin embargo, no dejaron de convocar dimensiones genuinas de las culturas populares generalmente rechazadas por las "bellas artes". Apostaban a la oralidad, a lo corporal, al humor, al sentimiento y planteaban un contraste con los valores de la cultura letrada (Ford, 1996).

Por lo tanto, el objetivo central de este trabajo es demostrar la configuración de un modo misceláneo de representación propio del sainete criollo, que continúa su desarrollo en los inicios del cine sonoro argentino. Su estudio permite percibir las formas de simbolización empleadas, así como la relación dinámica establecida entre ambos géneros artísticos y otras manifestaciones culturales de la época.

La elección del período que se abre en 1906 y se cierra en 1945 no es arbitraria, en primer lugar el comienzo de la etapa responde a la historia interna del sainete, puesto que se trata del año en el que se estableció el nuevo modelo de sainete tragicómico a partir del estreno de *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco. Se trató de una verdadera nacionalización en relación con las primeras formas apegadas al modelo español y significó la configuración definitiva del sainete criollo (Pellettieri, 2002). En segundo lugar, el corte final que propone este período responde a la evolución de las formas miscelneas de representación.

Este modo de representación transitó diversas fases.³ En la primera el carácter misceláneo se manifestó en la heterogeneidad del mundo representado por medio del cual se intentó simbolizar al Buenos Aires cosmopolita de esa época, lo que dio lugar a imágenes tales como la de

3. Trabajaremos de acuerdo al concepto de fases de Alastair Fowler (1971), quien sostiene que existen tres fases principales de evolución de una forma literaria. La primera es la de regularización, la siguiente desarrolla una versión secundaria variando sus temas y motivos, la cual puede resultar más sofisticada y, por último, es posible distinguir una forma terciaria que puede contener innovaciones, géneros híbridos o constituirse como antítesis. Las fases pueden cruzarse cronológicamente ya que se diferencian de la noción tradicional de los períodos estéticos.

“Babilonia” o la del “cambalache” que plasmaron tanto el sainete como el tango. De esta forma, se elaboró un sistema propio de representaciones:⁴ inmigrantes, criollos, trabajadores, trabajadoras, artistas, anarquistas, compadritos, milonguitas, ladrones, vividores, eran las diversas imágenes que ofrecían los sainetes. En esta primera fase comenzaron a efectuarse moderados intercambios estéticos con otras manifestaciones artísticas.

En las siguientes fases, las formas misceláneas se desarrollaron tanto en el sainete como en el cine, el cual consistió en una práctica de permanentes préstamos e intercambios entre ambos y con otras manifestaciones populares como el tango, el circo, la revista porteña, extra artísticas como las prácticas deportivas y las diversas apropiaciones de elementos de las culturas populares. La segunda fase se desarrolló desde 1918, año en el que se estrenó por primera vez un tango canción en el sainete *Los dientes del perro*, de Alberto Weisbach y José González Castillo, a partir de cuya puesta en escena se intensificaron los intercambios característicos de esta segunda fase, no solo con el tango sino también con el cine y las otras manifestaciones populares antes mencionadas. Las mezclas fueron desarrolladas especialmente en el

4. Roger Chartier (1996, 78) define del siguiente modo el concepto de representación, para lo cual retoma los estudios de Louis Marín: "Se asigna a la representación un doble sentido, una doble función: hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen, y constituir con ello a quien la mira como sujeto mirando". En un primer sentido la representación da a conocer el objeto ausente sustituyéndolo por una imagen adecuada, en una dimensión transitiva. En la segunda significación, la representación es la mostración de una presencia, la presentación pública de una cosa o persona. Es decir, que es la cosa o persona misma la que constituye su propia representación en una dimensión reflexiva. Por lo tanto, la noción de representación designa "el conjunto de las formas teatralizadas y "estilizadas" (...) mediante las cuales los individuos, los grupos y los poderes construyen y proponen una imagen de sí mismos" (Chartier, 1996, 95). Para analizar las imágenes propuestas en los sainetes la noción de "representación" (Chartier, 1990 y 1996), permite señalar las diversas relaciones que los individuos o los grupos mantienen con el mundo social, las prácticas y los signos que apuntan a hacer reconocer una identidad social, a exhibir una manera propia de ser en el mundo y significar simbólicamente una condición.

transcurso de la década del veinte, aunque ya poseían antecedentes en la primera fase. A la par que en el cine de la década del veinte se produjeron las primeras mezclas, especialmente con el tango, cuyo modelo fue el sainete. Por último, a partir del nacimiento del cine sonoro en 1933 comenzó una tercera fase, por lo cual se propone estudiar su instalación en la década inicial. Estas formas misceláneas se desarrollan en los films de los directores José Ferreyra, Manuel Romero, Luis Moglia Barth, Leopoldo Torres Ríos, Enrique Santos Discépolo, Mario Soffici, Luis Bayón Herrera, Luis César Amadori y hacia 1945 comienzan a disolverse, en tanto se consolidan tanto el teatro como el cine en su especificidad y las mezclas se diluyen. A fines de los años treinta se observan cambios significativos, un ejemplo de estas transformaciones se concretó en *Puerta cerrada* (1939, Luis Saslavsky), al plantear una evolución respecto de la denominada estructura de cabalgata (Manetti, 2000) que era empleada para referirse al pasado y se asociaba a formas de relato misceláneas con la revista porteña. En su lugar surgió el empleo del *flashback* como un procedimiento cinematográfico que planteaba una especificidad y se diferenciaba de la identidad miscelánea. Otro signo de los cambios estéticos que apartaban al cine del sistema popular misceláneo, fue la configuración del modelo de la comedia. Las películas se concentraron cada vez más en la representación de la clase media, tal como en *Así es la vida* (1939, Francisco Mugica), cuya puesta en escena evolucionó del patio de conventillo –paradigmático del sainete– a la sala (Claudio España, 2000). En efecto, hacia 1945 el modo de representación misceláneo fue desplazándose y luego su empleo solo fue intermitente. La película *La cabalgata del circo* (1945, Mario Soffici) señala de forma evidente el fin de la tercera fase, al proponer un autoexamen de la evolución de las formas misceláneas y una rotunda afirmación de la autonomía del cine.

Nuestra investigación se funda en un conjunto de conceptos clave, entre los que debemos destacar el concepto de "apropiación" (Ginzburg, 1986), la noción de "usos" (de Certeau, 1996) y el concepto de

"representación" (Chartier, 1996), a los que consideramos imprescindibles para reflexionar acerca de géneros populares como el sainete y la primera década del cine sonoro argentino. Al proponer la noción de formas de representación misceláneas hemos tenido en cuenta los trabajos sobre culturas populares de autores canónicos como Mijail Bajtin, Carlo Ginzburg, Michel de Certeau y Antonio Gramsci.

Los textos teatrales y cinematográficos aquí tratados se apropian tanto de las culturas populares como de otros productos culturales ofrecidos en el mercado. Al estudiar las apropiaciones, Michael de Certeau (1996) coloca en primer plano los usos, las maneras de hacer propio lo que es de los otros o aquello que se impuso, de modo comparable a la caza furtiva en el territorio ajeno. Muchas de las prácticas cotidianas: hablar, leer, circular por la ciudad, son artes de poner en práctica astucias de "cazadores". Su propuesta teórica postula que hay que interesarse no tanto en los productos culturales ofrecidos en el mercado de bienes, sino en las operaciones que hacen uso de ellos, lo que las tácticas populares aprovechan para sus propios fines a partir de una práctica del desvío. A estas operaciones de nuevo empleo, les otorga el nombre de "usos". Asimismo, Carlo Ginzburg ([1976], 1986) define la categoría de apropiación en tanto hacer propio lo ajeno, como un proceso de refuncionalización y al mismo tiempo conservación de las huellas de aquello apropiado. Los procesos de apropiación se efectúan tanto de la cultura popular hacia la cultura alta, como a la inversa. El concepto es central para estudiar las relaciones entre la cultura popular y la de masas.

Ana María Zubieta (1999) considera que la literatura, por medio de las operaciones simultáneas de traducción, construcción y apropiación, puede recuperar y apoderarse de representaciones fragmentarias de la cultura popular. De igual modo, por medio de recortes y resignificaciones, el sainete criollo se apropió de aspectos de la cultura popular, intentando a través de la recuperación de la oralidad traducir algo de aquella cultura y a partir de sus representaciones poner en escena

formas, espacios y sujetos vinculados a las prácticas populares. La puesta en escena teatral se mostraba capaz de mediar lo popular, mientras que, en el caso de la literatura estas apropiaciones parecieran plantear intercambios asimétricos, fundamentalmente, en lo que respecta a sus materiales simbólicos, puesto que:

Pensar la literatura, práctica letrada por excelencia, en relación con la cultura popular abre la siguiente paradoja: cómo ingresa en la literatura una cultura que puede leerse en las prácticas más que en los textos y cuyo registro eminentemente oral diseña una lengua ajena a la legitimidad de la escritura (Imperatore, 1999, 169-170).

Mientras que en el teatro, dicha tensión se diluye más fácilmente y encuentra una mayor sintonía sónica, puesto que las representaciones escénicas a partir de la actuación emplean tanto prácticas y saberes corporales, como registros orales ofreciendo una mayor afinidad con las culturas populares. Asimismo, el teatro proponía una modalidad de lectura comunitaria, pública y popular.

Los estudios fundantes han manifestado la imposibilidad de afirmar la existencia de una cultura popular homogénea o monolítica. Los límites del territorio de las culturas populares son fluctuantes y establecen todo tipo de relaciones con la cultura dominante y las industrias culturales: apropiación, aceptación, imposición y préstamo. Por lo tanto, es necesario evitar congelar la cultura popular en un molde descriptivo unidimensional, para dedicarse a restituir las relaciones dinámicas que la definen, los intercambios recíprocos y apropiaciones mutuas. En nuestro trabajo, al definir un conjunto de prácticas misceláneas, hemos estudiado las relaciones con la cultura dominante, así como los intercambios, usos o apropiaciones respecto de las culturas populares y la industria cultural, en lugar de intentar construir un objeto de acuerdo a sus propiedades intrínsecas. Lo que constituye a la cultura popular no es lo homogéneo sino lo heterogéneo y lo múltiple. Tendemos a pensar en las formas culturales como completas y coherentes, absolutamente corrompidas o auténticas, cuando en verdad son contradictorias.

En estos trabajos se propone, además, una reformulación de las relaciones jerárquicas entre la alta cultura y la popular, al señalar que no siempre se basan en la reproducción ni poseen una relación subsidiaria. Es posible plantear una autonomía y originalidad propia si bien se sufre la dominación, sin llegar al extremo de plantear la idea de que existe una cultura popular completamente autónoma y alternativa, contrapuesta a la cultura dominante o a las industrias culturales, resguardada del campo de fuerzas y de las relaciones con estas últimas.

La revisión de los primeros modelos que exaltaban los mecanismos de dominación o, por el contrario, la capacidad de resistencia política de las clases subalternas, subrayó que el vínculo entre culturas subalternas y hegemónicas se basa en contratos, negociaciones o alianzas en la que hegemónicos y subalternos pactan prestaciones recíprocas. El repertorio de bienes y mensajes ofrecidos por la cultura hegemónica condiciona las opciones de las clases populares pero estas seleccionan y combinan los materiales recibidos y construyen con ellos, como el *bricoler*, otros sistemas que nunca son eco automático de la oferta hegemónica (García Canclini, 1984).

Al postular un sistema misceláneo destacamos esta compleja interacción, caracterizada por distintas relaciones entre la cultura hegemónica y la subalterna: dominación, resistencia e interacción. 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. En ese sentido proponemos el concepto "misceláneo", mediante el que se destaca la presencia de procesos dinámicos por sobre las descripciones compartimentadas y estáticas.

El estudio de las formas misceláneas también se correlaciona con enfoques que proponen nuevos modelos para pensar la historia del cine (europeo y americano), en aquellos períodos de configuración y

de crisis del medio: los inicios del cine y el pasaje al cine sonoro. Se trata de etapas que se caracterizan por una falta de definición y por presentar una identidad múltiple a partir de los cruces con otras series culturales, en especial populares. Para identificar la particularidad de esos períodos André Gaudreault⁵ emplea las nociones de "naturaleza multi-identitaria" de la cinematografía, "intermédialité" (que se refiere a la confluencia de medios, al carácter multimedial de la cinematografía de los orígenes), así como plantea que el cine de los primeros tiempos es un "bric-a-brac de prácticas culturales" (apuntando a la idea de bricolage, cambalache o mezcla). Rick Altman (1996, 2004) al estudiar los primeros tiempos y la incorporación de nuevas tecnologías de sonido, sostiene que este no ofrece una identidad única y estable sino en proceso, inestable y "múltiple". Se trata de una etapa de "crisis de identidad". La textualidad del cine a principios del sonoro se confunde con otras prácticas culturales, se convierte en una "amalgama audiovisual" tomada de las fuentes más diversas: cine silente, teatro popular, fonografía y radio. En la misma línea teórica se encuentra Alberto Elena (1998) cuando estudia las primeras décadas del cinematógrafo en América Latina y sostiene que se plantea una "simbiosis con otras formas de espectáculo popular", que no ha sido suficientemente valorada por lo que de negación de la especificidad del cinematógrafo implícitamente tenía" (1998, 35).

Estos nuevos modelos de la historia del cine resultaron altamente productivos para encarar una faceta escasamente estudiada de la evolución del sainete, así como para pensar los primeros tiempos del cine sonoro argentino, subrayando las mezclas mutuas e intercambios, es decir las

5. Estos temas fueron desarrollados en el año 2003 en un seminario de doctorado denominado: "El cine de los primeros tiempos: la atracción", dictado por André Gaudreault en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y en el libro *Cinema delle origini o della "cinematografia-attrazione"*, Editrice Il Castoro, Milano, 2004.

prácticas misceláneas con diversas manifestaciones culturales del período, en lugar de enfatizar su especificidad y autonomía.

Al estudiar géneros populares se presentan los mismos problemas que atraviesan las investigaciones sobre culturas populares. La documentación acerca de estas últimas es siempre indirecta y una investigación sin intermediarios es sumamente difícil en tanto las ideas y creencias propias de las culturas populares nos llegan irremediamente a través de filtros deformantes (Guinzburg, 1986). Tal es el caso de los sainetes, que en un principio se pueden considerar un producto más directo, espontáneo e integrado a las culturas populares, como sucede con los textos de autores de los comienzos del género como Enrique Buttaró y Carlos Mauricio Pacheco y con los actores pioneros del género de compañías como los hermanos Podestá, quienes pertenecían a sectores dominados y en cuyos sainetes y puestas en escena se perciben núcleos de creencias populares autónomas. Luego, cada vez más, los sainetes se convirtieron en textos mediadores en los que si bien aparecían aspectos de la cultura del conventillo, del barrio y la enunciación se identificaba con la voz popular, al mismo tiempo eran producciones generadas por pequeñas empresas cuyos integrantes pertenecían a la ascendiente clase media, a partir de lo cual podría decirse que a medida que se afianza el proceso de modernización se afianzan con él los valores de la clase media, con lo cual se redefine "lo popular" y surgen distintas representaciones en pugna. Procesos similares se evidencian en la evolución de un género como el tango, estrechamente relacionado con los que aquí estudiamos. En sus comienzos, es posible pensarlo como un producto espontáneo de la cultura popular, tanto en lo que respecta a sus ámbitos de circulación como al origen de sus realizadores, mientras que más tarde imperó una apropiación del mismo por parte de las capas medias que comenzaron a producir esa música o a incorporarla a otras manifestaciones culturales como el sainete y el cine, así como los

sectores altos la consumían cada vez más abiertamente. Por lo tanto, aquí no intentaremos analizar al sainete y al cine como un continente popular homogéneo, sino que estudiaremos cuáles fueron las apropiaciones y los usos que efectuaron respecto de las culturas populares urbanas, así como los intercambios recíprocos que generaron procesos híbridos y complejos.

> 1. Una Babilonia de imágenes

Inmigrantes, criollos, trabajadores, trabajadoras, artistas, anarquistas, compadritos, milonguitas, ladrones eran las múltiples imágenes que ofrecían los sainetes. Por lo tanto, en el primer capítulo abarcaremos el plano de análisis referido al estudio del carácter misceláneo en cuanto a la heterogeneidad de representaciones de la primera fase señalada y su relación dinámica con el mundo social. Los sainetes ponían en escena una miscelánea de representaciones y de discursos que casi nunca recogían otras formas de la cultura dominante.

En el transcurso del libro empleamos un enfoque afín a los estudios culturales, a partir del encuentro de la sociología de la cultura, la historia y los estudios teatrales. Roger Chartier, propone una nueva historia cultural basada en el análisis de los textos, de los objetos impresos y de las prácticas que generan. Estas prácticas de lectura, que se pueden reconstruir a partir de marcas en el texto y del análisis de la circulación, permitían la apropiación de los textos y el desarrollo de propósitos prácticos. En este sentido, los sainetes podían actuar como guías sociales para los espectadores de la época, quienes lograban comprender la estructura social de un mundo muy complejo en el que se articulaban diversas jerarquías, así como reconocer el mundo en el que estaban incluidos y su lugar en él. Estos sainetes realizados para hacer reír a partir de situaciones cómicas y personajes caricaturescos, también se encontraban cargados de un discurso sobre lo que era o debía ser la sociedad y podían movilizar entre los espectadores un saber nutrido por las maneras de percibir las identidades sociales. En efecto, es posible considerar una doble dimensión de los textos percibida por los espectadores de la época: como ficción se valoraba su tejido cómico y como representación se ofrecía una imagen de las existencias sociales contemporáneas, de sus relaciones y jerarquías (Chartier, 1994).⁶ Las imágenes ofrecidas por estas ficciones

6. Roger Chartier estudia ambas percepciones en una comedia de Molière, *George Dandin*, cuyo funcionamiento es aplicable al caso de los sainetes criollos.

significaban una superación de la simple reproducción mecánica o el reflejo de lo ya constituido en la experiencia urbana, para proporcionar, en cambio, nuevas construcciones que poseían una fuerza activa con respecto al mundo social. Las representaciones ofrecían una percepción semejante a la que los sectores populares poseían de sí mismos y de sus relaciones con otros grupos. Además, generaban "luchas de representaciones" (Chartier, 1990) en relación con otras visiones conflictivas que circulaban en la sociedad y se intentaban imponer, frente a las cuales aportaban sus propios sentidos y potencia simbólica, además de cumplir una necesaria función ordenadora y de reconocimiento en momentos de intensos cambios sociales. Los textos se nutrían de la experiencia social y producían un peculiar atractivo en las capas medias y bajas que constituían el público, puesto que respondían a las necesidades de integración urbana; al mismo tiempo, la desmentida paródica que proporcionaban, permitía exorcizar los cambios y tensiones generados por el proceso de modernización y ofrecer tanto diversión como una reparación ficcional.

I. Representaciones de trabajadores en los sainetes de Carlos Mauricio Pacheco

Carlos Mauricio Pacheco plasmó un heterogéneo sistema de representaciones como imagen del mundo social, moldeó las imágenes a su manera y las empleó en su máxima expresión, en el sentido de explotar su carácter intensamente misceláneo y su capacidad para representar a cada grupo social. En este apartado se estudiará de qué manera los sainetes representaron al nuevo grupo social de los sectores populares urbanos y se apropiaron de la cultura barrial que se estaba desarrollando, además de posibilitar los contactos entre dicha cultura y la del centro. Un grupo considerable de sainetes del autor dedica un lugar privilegiado a las representaciones de trabajadores y trabajadoras, así como al espacio

periférico de los barrios y a la cultura que se fue gestando alrededor de los mismos. Estas figuras han sido escasamente tratadas en los estudios sobre el género, a pesar de su relevancia.

Pacheco introduce además de las representaciones de los criollos, inmigrantes, compadritos, muchachas pobres y mujeres que desean otra vida, al grupo de panaderos, obreros de los frigoríficos, herreros, costureras, planchadoras, obreras de la fábrica de fósforos y de la industria textil, por lo cual Mario Gallo (1970) al estudiar estos textos destacó la "simpatía proletaria" del autor. Sus sainetes apostaban al trabajador como imagen de la cultura del barrio y a la ética del trabajo como identidad de los sectores populares. El repliegue en el barrio cobró sentido en función de tomar distancia del centro y del poder.

La recurrencia de estas representaciones se vincula con procesos culturales que se estaban desarrollando en Buenos Aires. Como señala Ana María Rigotti (2000) hasta 1910 se presentaba una ciudad en la que convivían las casonas de las clases altas con los conventillos de las viejas barriadas obreras del centro y además existían los arrabales sobre la costa, tales como los del Riachuelo. Posteriormente, la paulatina ubicación periférica de las industrias y de los obreros inmigrantes por medio del desarrollo de la urbanización que se extendió más allá del centro fue impulsada para distanciar la pobreza, la politización obrera y recuperar los núcleos históricos como zonas representativas y de residencia de las clases medias y altas. Los grupos acomodados se instalaron en el centro, poseían ciertas raíces criollas y adherían a las novedades de París y de Londres: "(Su cultura) brilló en el centro, en las residencias aristocráticas, en los bailes y en los clubes, en la platea y los palcos del teatro Colón, en la Universidad, en las tertulias literarias, en la tribuna de socios del Hipódromo Nacional, en las redacciones de los grandes diarios" (José Luis Romero, 1983, 16). En las relaciones entre la cultura del centro propia de los sectores altos y la de los barrios, en un comienzo predominaron diferencias y tensiones, pero finalmente las dos culturas se compenetraron en la década del veinte y en el Buenos Aires de 1930 ya existiría una trama común (J. L. Romero, 1983).

Por lo tanto, se conformó una primera identidad predominante hasta 1910, heterogénea a causa de la diversidad inmigratoria, elaborada en los conventillos y asociada al trabajo, la cual era más segregada y contestataria, puesto que se encontraba marcada por la presencia del anarquismo. Luego, entre las dos guerras mundiales esta identidad trabajadora y contestataria fue disolviéndose para dar paso a una nueva identidad popular conformista y reformista desarrollada, fundamentalmente, en las décadas de 1920 y 1930 en los espacios de sociabilidad de los barrios (Luis Alberro Romero, 1995). Se trataba de una identidad que se gestó tanto a partir del proceso de intercambios barrio-centro como de la argentinización de los hijos de los inmigrantes, la escolarización, la promesa de movilidad social por medio del lote a plazos y la casa autoconstruida que ofrecían los barrios. Fueron procesos enmarcados en las primeras experiencias democráticas, a partir del período que se abre en 1912 con la promulgación de la Ley Sáenz Peña y se consolida en 1916 con el primer acceso de Hipólito Yrigoyen a la presidencia.

El sainete también colaboró con el paulatino proceso de intercambios barrio-centro, ya que por medio de las escenificaciones en la calle Corrientes se llevaban al centro representaciones y diversos aspectos de la cultura barrial. Este proceso de intercambios se registra en las representaciones de los sainetes de Carlos Mauricio Pacheco, así como en sus formas de circulación. Un ejemplo paradigmático fue el pasaje de la compañía Vittone-Pomar desde el popular teatro Nacional a la sala de la Ópera, ámbito de sociabilidad de las clases altas y espacio típico de la cultura del centro, en el momento del estreno de *La boca del Riachuelo* (1919), del autor antes mencionado. Los comentarios periodísticos demostraron el impacto, la fuerza activa que tenían dichas representaciones del barrio y los propósitos prácticos que poseían: afirmaron que se trataba de "un pintoresco cuadro de la vida en ese barrio porteño, tan exótico y poco visto por la gente del centro" (*El diario español, La mañana, Última hora, 22-3-19*). En efecto, los sainetes se convertían en portadores de imágenes del barrio desconocidas por la cultura del centro en quienes causaba cierta fascinación aquel

"exotismo" del barrio⁷ Posee un interés especial el comentario de una crítica que mencionó nítidamente los contrastes barrio-centro, que se suscitaron a partir de las representaciones del barrio que proponía el sainete, así como los intercambios culturales que se generaron:

Los viejos y gloriosos muros del teatro de la Ópera, deben anoche haberse estremecido hasta lo más hondo de sus cimientos, ante el espectáculo que allí se realizó. (...) Contemplaba en un intervalo, las pinturas decorativas del techo, pinturas que evocan escenas de óperas famosas, y levantando el telón miraba las decoraciones, y la indumentaria de los artistas que levaban al escenario un girón de la vida cosmopolita en las márgenes del Riachuelo; medía toda la enormidad del contraste y... tenía para las pinturas un gesto de compasión y para lo del escenario un aplauso porque lo del techo era extranjero, era extraño, y lo del escenario era nuestro, muy nuestro, era algo de nosotros mismos, de nuestra modalidad, de nuestras pasiones.

¿Muy inferior lo del escenario en comparación con lo que evocaban las pinturas? De acuerdo. Inferior, sí pero no por eso menos digno de respeto, quizá más digno de respeto que lo importado... (Don Melitón, *La montaña, 22-3-1919*).

Las representaciones de trabajadores y trabajadoras viajaban del barrio al centro en el interior de los sainetes de Carlos M. Pacheco.

A partir de *Los disfrazados* (1906),⁸ se plantea una innovación respecto de la primera versión del género netamente cómica y sentimental, la cual es señalada por Osvaldo Pellettieri como una verdadera nacionalización del género, a partir de la transformación hacia un nuevo modelo tragicómico:

En *Los disfrazados* no se percibe el confiado conformismo, la armonía ingenua que imponía luego del desenlace del sainete como pura fiesta el retorno a la normalidad y que producía en el espectador una sensación de alivio que lo hacía sentirse seguro en su mundo de ficción: la certidumbre de que "aquí no ha pasado nada" (Pellettieri, 2002, 211).

7. Aquí, se puede apreciar la hipótesis de la existencia de una circularidad o de influencias recíprocas entre ambos niveles de cultura, señalada por Bachtin y retomada por Ginzburg.

8. Estrenado en el Teatro Apolo por la compañía Hermanos Podestá, publicado en *Bambalinas*, N° 49, 15 de marzo de 1919.

Por lo tanto, por medio de la mixtura de lo tragicómico, en gran parte de sus sainetes, Pacheco efectuó una ruptura respecto del típico final de consuelo y de esa forma equilibró de modo crítico o reflexivo la imperante mirada populista o miserabilista del sainete de la primera versión. En su lugar, los textos evidencian las contradicciones y los problemas de esos sectores. Al mismo tiempo, el sainete *Los disfrazados* posee la importancia de plasmar de forma definitiva una miscelánea de representaciones con el fin de simbolizar la cultura del barrio y su heterogeneidad: ofrece imágenes de anarquistas, inmigrantes, trabajadores, compadritos y muchachas del conventillo. Entre ellas, se presenta la figura del trabajador Hilario, *motorman* de un tranvía, construida por contraposición a la del anarquista.

En el sainete *De hombre a hombre* (1910),⁹ se desarrollan las tensiones culturales presentes en los barrios, entre la integración por medio del trabajo y la marginalidad. También predominan representaciones de los trabajadores en *El pan amargo* (1911).¹⁰ La contraposición entre el barrio y los ambientes de riqueza, a partir de diversas representaciones contrastadas de mujeres trabajadoras y de milongueras, se configuran en *Pájaros de presa* (1912)¹¹ y *El otro mundo* (1922).¹² La dicotomía barrio-centro es representada en *La ribera* (1909),¹³ *El diablo en el conventillo* (1915),¹⁴ *Barracas* (1917)¹⁵ y *La boca del Riachuelo* (1919).¹⁶

9. Estrenado en el teatro Argentino (en la calle céntrica Bartolomé Mitre), por la compañía Nacional Florencio Parravicini. Es un sainete lírico con música de Francisco Payá.

10. Teatro Nacional, compañía Podestá-Vittone.

11. Se trata del año de publicación del texto en Biblioteca Teatro uruguayo, N° 15, O. M. Bertani editor, 1912. En la publicación no se consigna la compañía a cargo ni la fecha de estreno, si bien se presenta la nómina de actores entre los que se encuentran Luis Vittone y Segundo Pomar.

12. *El Entreacto*, revista teatral, Año I, N° 4.

13. Estrenado en el teatro Argentino por la compañía de Parravicini. Publicado en *El teatro argentino*, revista teatral, N° 31, Buenos Aires, 16 de julio de 1920.

14. Estrenado en el teatro Argentino, el 27 de agosto de 1915, por la Compañía Nacional Florencio Parravicini. Publicado en *El Teatro Argentino*, N°4, Buenos Aires, 24 de octubre de 1919.

15. Teatro Nacional, compañía Vittone-Pomar. Publicado en *La novela cómica porteña*, N° 26, Buenos Aires, 6 de diciembre de 1918.

16. Estrenado el 21 de marzo de 1919, Teatro de la Ópera, compañía Vittone-Pomar. Publicado en *La escena*, N° 350, Buenos Aires, 12 de marzo de 1925.

El sainete *De hombre a hombre* (1910), contrapone la representación del trabajador a la de un malevo. El espacio presentado es el de "un patio de una casa de vecindad en el suburbio", en el que habitan costureras, un italiano viejo, un ruso, niños, un herrero, portefios y artistas aficionados, es decir, una miscelánea de figuras por medio de las cuales se intentaba simbolizar el heterogéneo mundo del barrio. Estas representaciones, al proponer imágenes del barrio, exhibían las diversas relaciones que mantenían los individuos y los grupos de ese mundo social, al mismo tiempo que apostaban a ciertos sectores del mismo y rechazaban a otros. Además, los sainetes construían sus imágenes a partir de un reconocimiento de los espacios y prácticas propias de la cultura popular. En *De hombre a hombre*, la representación del trabajo se encuentra por encima de cualquier otra condición, el trabajo convierte los ruidos en música, puesto que según las didascalias, desde la herrería llegan "notas de martillo". El ambiente del conventillo recibe por momentos una visión idealizada cercana a una perspectiva populista, aunque no exenta de una percepción crítica que denuncia la pobreza:

Es muy cómodo eso de tirarse a la bartola para que las pobres mujeres se metan al planchado y a la máquina... Vea la del 6 echa los pulmones por la boca planchando todo el día para que su marido tome caña de durazno, cante milongas y le encaje de cuando en cuando una serie de trompadas; la del 9, viuda con cinco hijos y un agregao que grita y pateo cuando no hay cuello limpio y las va de jaife y de paseo mientras los chicos se consumen la vida en las fábricas (Cuadro I, s/n).

Se trata de un sainete tragicómico, en el que se desarrolla una trama melodramática, en la cual se intercalan una serie de personajes cómicos que participan de pequeñas situaciones. Sin embargo, entre esa profusión de imágenes se destaca la representación de carácter ejemplar de Martín, un trabajador cuyo "sudor de la herrería" se describe como una "suciedad limpia", a quien se agrega la trabajadora costurera, Sofía, "atada a la máquina día y noche". Ambos se construyen por contraposición a la holgazanería y el delito. Sofía narra su propia historia en clave melodramática y esta perspectiva acarrea una representación miserabilista de los sectores populares, que se concentra en señalar las

diferencias culturales, las faltas y defectos, privándose de describir las prácticas culturales que los identifican y el sentido propio que poseen, salvo en lo que respecta al trabajo:

Usted sabe que yo he crecido entre todo esto... esta vida de confusión, de miseria y de asco. Mi tata vendía kerosén y volvía por la noche borracho, después de gastarse el último centavo, gritarle porquerías a mi mamá porque no había luz en el cuarto ni con qué encender una triste lámpara. (...) Después rodando de patio en patio, entre el montón de gente sucia que sufre, que grita y que canta, ¡todo el barullo del conventillo! (...) Estoy harta, harta de esta vida, harta de sentir cerca de mí el aliento de los perdidos y los borrachos, por eso cuando Martín se acerca a mi máquina y veo cómo trae en la frente el sudor de la herrería, esa suciedad limpia de la hornalla, los callos del martillo, y siento su respiro hondo y fuerte, me invade una alegría, una confianza de vivir así, junto a un pecho robusto y bueno que me protegiese como un rincón de esperanza, como un ruido contra todos ellos, los haraganes, los malos, los que escupen injurias, los que pegan a las pobres mujeres sin amparo y sin amor (Cuadro I, s/n).

El último cuadro, refuerza la representación del barrio asociado al trabajo, por medio del enfrentamiento "de hombre a hombre" entre Martín que lucha con un martillo –la fuerza del trabajo– y Antonio –un ladrón con atributos de malevo–, con una daga. En una mirada final de claro rechazo hacia el sector del conventillo alejado del trabajo, así como hacia el culto al coraje del compadrito, Martín rompe el cuchillo, se niega a matar y expresa: "¡Con esto se va a la cárcel, a la muerte!", y con respecto al martillo, agrega, "¡Esto es para el yunque! ¡Para la vida!". El cierre del texto plantea un final edificante, el cual lleva a Pacheco a abandonar la resolución dramática característica de sus sainetes, puesto que Martín vence al compadrito pero declina ante la posibilidad de eliminarlo, elige al trabajo y a su mujer trabajadora.

Nuevamente, las representaciones de trabajadores son centrales en el sainete lírico tragicómico *El pan amargo* (1911). Se trata de un conjunto de comerciantes de diversos oficios: verdulero, diariero, pescadero, vendedores ambulantes, panaderos, obreros y obreras. En el primer cuadro se presenta el espacio de una calle del barrio y sus

negocios, un almacén y una tienda. Allí se entretienen la comicidad, lo sentimental y ciertas cuestiones políticas tratadas desde la óptica del melodrama. Como parte de esa cultura barrial también se desarrollan escenas de trabajo en el interior de la panadería con el traslado de las canastas y la colocación de piezas en el horno. A ellas se agrega un coro de fosforeras que les canta a las trabajadoras. Por su parte, dos obreros de la panadería, Levadura y Pablo, muestran las diversas posiciones de esos sectores. El primero, se encuentra caricaturizado y participa de las luchas de los trabajadores, el segundo es un escéptico y es el personaje que recibe una representación positiva, es la imagen del trabajo:

La mejor fuerza es el trabajo, convencete, aguantar la mecha ya que hemos nacido pobres... y pal yugo... Lo demás son macanas... Levadura, como vos... hinchazón sin sustancia y puro grito, para que al fin la ganen ellos, los que tienen labia y se aprovechen, mientras vos seguís condenao a ganarte el pan con el sudor de tu frente (...) yo quiero estar conforme... porque tengo un amor y una esperanza (Cuadro I, 13-14).

A dichas representaciones se agrega la de un obrero que se encuentra preso injustamente por motivos políticos –ubicado siempre en la extraescena– y la trabajadora costurera dedicada a "la máquina, el taller, el trabajo día y noche", quienes se encuentran enfrentados al patrón, incorporado por medio de la intriga melodramática. Además se suma, desde un punto de vista cómico, el tópico de las relaciones entre los inmigrantes y los criollos, en el caso de los primeros tratados de modo caricaturesco a partir del empleo del cocoliche y en los segundos por medio de escasas palabras en lunfardo y cierto grado de oralidad en su lenguaje. El último cuadro sucede en el interior de la panadería del patrón Don Damián, en la que el clima festivo de la Nochebuena contrasta con los trabajadores panaderos que no tienen derecho al descanso y deben cocinar pan dulce mientras "el barrio está alegre, parece un carnaval". Sin embargo, la mirada final del sainete se concentra en la intriga melodramática más que en delinear la representación de los trabajadores.

La contraposición entre el barrio y los ambientes de riqueza estructuran *Pájaros de presa* (1912), que transcurre en el espacio del patio de una casa de vecindad, en el que se ofrece la representación de una mujer que abandona su condición de trabajadora y se transforma en milonguera al partir del conventillo a causa de Fernando que posee un mayor nivel social. La intriga sentimental se entrama con personajes cómicos, por medio de las figuras propias del barrio del inmigrante italiano Metastasio y un trabajador anarquista caricaturizado llamado Espinaca. En la descripción del conventillo por parte del personaje Fernando, se realiza un recuento de la miscelánea de representaciones característica de un sainete, en un tono miserabilista:

Te aseguro que es lindo: maridos que pegan a sus mujeres y viceversa, obreros sanos y borrachos, anarquistas de hojalata, chiquilines que se trompean, el tano de las conjugaciones, unos cuantos desterrados montana, que la va de milongas y mate lavao, viejas terribles, muchachas secas por la fábrica, secciones de órgano callejero con baile y todo; olor a kerosén y en medio de la casa ella, ¡más linda que un sol! (Cuadro Primero, 18).

El sainete *El otro mundo* (1922) transcurre en el espacio paradigmático del género, mencionado de modo no complaciente como "un inquilinato devorador", en el que desembocan las puertas de diversos lugares de trabajo: una "pequeña imprentita" de un "viejo tipógrafo muy trabajado por el alcohol y el antinomio" –según el texto–, además de un taller de planchado de un catalán. En el mismo se presentan otros inmigrantes como el encargado italiano Don Marco, un "chauffeur gallego acriollado" y la caricatura del personaje judío llamado Vamberg. Asimismo, se ofrecen diversas representaciones de mujeres del barrio, una de ellas es Eloísa, la hija del tipógrafo, quien sufre "dos desgracias, fealdad y neurosis literaria", otra es Aída, la mujer que abandonó el conventillo en búsqueda del ascenso social, cercana a la figura de la milonguera y, por último, la trabajadora costurera Ofelia. Este sainete se destaca por la variedad de sus representaciones como forma de representación de la cultura popular: anarquistas, trabajadores,

trabajadoras (costureras, planchadoras), milongueras e inventores. Máximo –nombre que remite al maximalismo que era una de las denominaciones de los anarquistas–, es un trabajador que emplea un discurso característico del anarquismo, el cual había circulado entre los sectores más populares. Las representaciones de anarquistas eran ofrecidas en los sainetes de diversos autores y también estaban presentes en los de Carlos Pacheco, aunque ocuparan zonas secundarias. Otro personaje es el trabajador Mosquera, casi siempre en estado de ebriedad, quien si bien es tipógrafo rechaza la cultura impresa y la evasión que esta produce en su hija. De este modo denuncia la presencia cultural y los efectos de la incipiente industria editorial en los sectores populares:

"Le tengo un odio feroz a todo lo que es papel escrito: libro, diario, toda esa mentira de la letra de molde... Y parando letras en el componedor he vivido... y me he secado como una hoja. Novelas, papeluchos; ahí tiene a mi hija. (...) ¿La imprenta?... Uno que hizo mucho mal. Hizo correr la letra por el mundo... y con la letra el daño..." (Cuadro I, 8).

Por último, Marco, un inventor cómico, es una representación que apuesta a realzar los saberes populares. Por medio de este conjunto de imágenes se configura el mundo del barrio.

La intriga melodramática se encuentra al servicio de contrastar dos mundos: el del lujo y la diversión frente al del barrio y la pobreza. El primero es "el mundo alegre... La vida feliz de los que farrean (...). Ese Palermo, esos lagos, ese Armenonville... La seda que allí se ve y las alhajas". (Cuadro I, 10), contrapuesto al conventillo, con sus "pañales colgados, tufo de guisos recocidos, griterío de la chiquilina, el pito de la fábrica, el pito del vigilante, el pito asfixiante de los tanos, el corralón, la jota de una gallega, milongas de los criollos atorrantes, gente de hornalla que va y viene" (Cuadro I, 10). El segundo cuadro se ubica en un ambiente de riqueza, en el que interactúan las representaciones de los sectores populares que buscan un rápido y fácil ascenso social. Finalmente, mientras una de las mujeres se entrega a ese mundo representado de modo negativo por el texto, dominado por la frivolidad y el maltrato, la otra

decide reintegrarse al conventillo y a la "vida obrera", ayudada por la solidaridad de sus vecinos. La clausura plantea una salida positiva que apuesta al barrio, a descreer y abandonar el "otro mundo".

Un conjunto de sainetes se concentran en la imagen del barrio y su contraposición con la cultura del centro. *La ribera* (1909), transcurre en el espacio del barrio de La Boca. A partir de una miscelánea de representaciones de inmigrantes genoveses, ingleses, andaluces y algún porteño, se intenta dar una imagen de integración social a pesar de la heterogeneidad. Entre trabajadores inmigrantes marineros y comerciantes, ladrones porteños que emplean palabras en lunfardo y artistas, se encuentra la representación privilegiada de este sainete. Se trata de Stella, la mujer de barrio a quien el centro le produce fascinación:

Cuando cae la tarde y los barcos encienden sus luces verdes y rojas, me gusta mirar desde el balcón de la casilla o parada en algún casco viejo, la ciudad negra y maciza, hinchada de sombras que parecen atraerme... y, de pronto, quisiera ir hacia ella, cerrando los ojos, a hundirme en el ruido sordo y lejano... (Cuadro I, s/n).

La mayor parte del sainete se centra en la intriga melodramática, ya que alrededor de Stella se teje un triángulo sentimental, que se resuelve con la huida al centro y el abandono de su matrimonio con el trabajador de la ribera. La antítesis barrio-centro recorre el texto: se describe al centro como un lugar pecaminoso y al barrio como espacio positivo. Pacheco delinea al barrio favorablemente, por medio de las representaciones de trabajadores, pero al incorporar matices críticos y contrastes tragicómicos evita caer en una visión excesivamente populista. *Barracas* (1917), propone como espacio de la acción al barrio en el que se destacan lugares de trabajo como los frigoríficos, en tensión permanente con el centro. El paisaje de Barracas enmarca la acción en la cultura barrial y en un mundo de trabajo, en donde conviven inmigrantes y criollos:

Perspectiva de la barriada de Barracas; los puentes metálicos sobre el Riachuelo; los frigoríficos con sus grandes galpones y sus chimeneas. Es la tarde de un día de fiesta. Al levantarse el telón se hallan en escena numerosos parroquianos que han salido al patio del café buscando un lugar fresco.

Rodeando una mesa varios meridionales de Italia beben su vino jugándolo a la murra... En otro sitio un grupo de vascos lecheros evoca el país lejano. En primer término derecha un payador arrabalero engola su vals a la memoria de Bettinoti. (...) y es escuchado religiosamente por unos cuantos peones criollos (Cuadro I, s/n)

Además, se incorpora la cuestión político-social, que se entretiene con lo cómico y lo sentimental, a partir de la representación de un trabajador huelguista que se distingue de una muchacha pobre que sueña con teatros, luces y vidrieras del centro. Esta última, finalmente, huye de Barracas, constituyéndose en la figura de la milonguera que busca el ascenso rápido, en contraste con la cultura del barrio asociada al esfuerzo del trabajo. Sin embargo, se plantea una postura ambivalente en lo que respecta a las luchas obreras, ya que las representaciones de los trabajadores huelguistas sufren depreciaciones al delinearlos como seres inestables con respecto a sus convicciones. Aún así, la inclusión de dichas representaciones es arriesgada, ya que se apuesta a su reconocimiento, si bien predomina una visión que desconfía de una excesiva politización. De modo similar, *La boca del Riachuelo* (1919) describe al barrio de La Boca, que se convierte en el espacio privilegiado en este texto, en el que se desarrollan escenas de trabajo:

Una calle en la Boca. Izquierda del espectador, amarradero. Vapores, barcas, lanchas, etcétera. A derecha, edificación característica, de madera y cinc. Esquina y frente al muelle casas con piso alto. Primer término derecha la casa de negocio y trattoria "El sol que si pone". Contiguo a esta y mirando al Riachuelo, el balcón de Rosalía. Hacia el foro perspectiva de casitas típicas de la barriada que aprietan su modestia y sus remiendos, achatándose en el serpenteo del río; viviendas que parecen hechas con pedazos de buques, restos de naufragios colocados en tierra. Al levantarse el telón mucha animación en la calle. Un grupo de curiosos presencia el desatraque de una lancha, la maniobra se realiza con las consiguientes voces del patrón de a bordo. Algunos boteros esperan gente de paseo, ofreciendo una vuelta por la Isla Maciel. Al centro, cinco o seis salvacionistas cantan su plegaria, rodeados de público. En el balcón, Rosalía, contempla la calle (Cuadro I, 1-2).

Trabajadores del puerto, inmigrantes italianos, marineros criollos y muchachas de barrio, son las representaciones que ofrece este texto, en un marco de animación que se vincula más a la valoración del trabajo que a una visión festiva o idealizada, puesto que el texto permite entrever la pobreza del barrio. Allí, se plantean las tensiones barrio-centro por medio de Rosalía, que sueña con el ascenso social representado en la cultura del centro y el marinero Miguel, su marido, como imagen del barrio y del trabajo.

En *El diablo en el conventillo* nuevamente se contraponen la "pobreza honrada" de un conventillo frente a los peligros del centro para las muchachas jóvenes. Una de las representaciones centrales vinculada a la intriga dramática es la del trabajador criollo llamado Mateo, cuya hija abandona a la familia por las diversiones y los lujos del centro. A partir del primero, se representa la vida de trabajo de los sectores populares del conventillo, pero surge como una representación menos optimista del trabajador puesto que se trata de un personaje vencido que denuncia la explotación: "Estar allí entre las poleas desde la mañana hasta la noche, duelen los brazos y las piernas y no puede uno caer a casa con cara de fiesta" (Cuadro Primero, s/n). Ello se alterna con la intriga cómica del personaje criollo, Quiñones, que se hace pasar por el diablo para obtener dinero, conformada además por las representaciones caricaturescas de inmigrantes italianos y españoles, quienes completan la mixtura característica del mundo del conventillo.

Por lo tanto, en los textos se recurre a un sistema misceláneo de representaciones para delinear a los sectores populares por medio de la diversidad. La imagen del trabajador cobra importancia en función de caracterizar al barrio, de modo contrapuesto a las figuras de los compadritos, de los ladrones y de las milongueras. Esta última genera tensiones en el mundo del barrio, se asocia a las ansias de ascenso social inmediato y al centro. Pacheco apostó a la ética del trabajo como identidad de los sectores populares, la cual se afirma en la creencia en la rápida movilidad ascendente existente en la sociedad argentina. Estas representaciones del barrio aquí condensadas, a su vez viajaban al centro y producían apropiaciones y tensiones, además de posibilitar intercambios y contactos barrio-centro. Allí

se reproducían los contrastes y a la vez causaba cierta fascinación aquel "exotismo" del barrio. Aquello que sostiene David Viñas (1996) en el caso de la poesía de Evaristo Carriego, se podría trasladar a los sainetes de Pacheco, puesto que ambos optan por el "barrialismo", asumiendo lo popular suburbano.

La apropiación de elementos de la cultura popular, fue generando un sistema de representación misceláneo. Los sainetes se entremezclaban con manifestaciones populares como el tango, primero únicamente su música y baile, recién más tarde el tango canción, así como las prácticas deportivas y el cine. Si bien la fase de mayor desarrollo comenzó en 1918 con la inclusión del primer tango canción en la puesta en escena de un sainete y se extendió en la década del veinte, es posible observar los comienzos de su configuración de manera temprana en los sainetes de Pacheco en los que se efectuaban fecundas mezclas. En *La morisqueta final* (1908) se practican intercambios con el circo. En *Música criolla* (1906) de Carlos Pacheco y Pedro E. Pico, así como en *Los disfrazados* (1906), *La ribera* (1909), *Pájaros de presa* (1912), *El cabaret* (1915), *El otro mundo* (1922) y *Tangos, tongos y tungos* (1918), se entablan mezclas con el tango. En *Las romerías* (1909), *Pájaros de presa*, *Barracas* (1917) y *El otro mundo*, la cinematografía es representada o mencionada como una manifestación de la cultura popular que el autor valoraba y consideraba significativa, por lo cual era incorporada en el sainete, si bien aún no se incluían imágenes cinematográficas como sucederá en los años veinte. Además, se agregaba el carácter misceláneo de los programas, ya que generalmente los sainetes se estrenaban junto a otros géneros cercanos como la revista porteña y proponían programas híbridos.¹⁷

17. Fue el caso de *Barracas*, que se estrenó junto a otras secciones que contenían el sainete *Acquaforte*, de José González Castillo y la revista *Discos dobles*, de Alberto Novión y Luis Bayón Herrera. Esta última transcurría en un comercio de venta de discos, en el que un dependiente probaba varios de ellos y así comenzaba el desfile de números musicales (*Crítica*, 7-3-1918). *La boca del Riachuelo* (1919) fue la segunda sección de un programa que primero ofrecía el sainete de Alberto Vacarezza *Palomas y gavilanes* y en tercera sección la opereta *Un pleito sensacional*, sobre libro de Hennequin adaptado por Luis Bayón Herrera.

En diversos textos Pacheco se refiere al teatro, al cinematógrafo, al tango y los presenta como manifestaciones cercanas a las culturas populares, es decir, integradas a la vida cotidiana de esos sectores. En *El pan amargo*, cierto costumbrismo entremezclado con comicidad nos permite reconstruir las prácticas de dichos sectores y apreciar de qué manera esta textualidad se constituía por apropiaciones de la cultura subalterna. Un caso es el de la representación de dos dependientes de negocios, quienes son aficionados espectadores de teatro: el inmigrante español asiste al teatro Mayo y el criollo al Apolo, aspecto que permite entrever cuáles eran las formas de ocupación del tiempo libre de los trabajadores asalariados de barrio, quienes componían el público teatral. En *El diablo en el conventillo*, el teatro –en especial se nombran las salas Victoria y Avenida a las que concurren los personajes femeninos– se configura como una representación negativa del centro y de los peligros que allí existen para las mujeres humildes que desean cambiar de vida abandonando el barrio. En *El otro mundo* existen referencias al cine, como una manifestación de la cultura popular que el autor valoraba y consideraba significativa. Así, Élide narra sus salidas al cine, "Vengo fuera de mí... emocionadísima... En un estado de nervios vibratorios" (Cuadro I, 4). El segundo cuadro se ubica en un ambiente de riqueza, en el que interactúan las representaciones de los sectores populares que buscan un rápido y fácil ascenso social. En ese mundo también está presente el tango, tanto en forma de baile como de canción. En efecto, Carlos M. Pacheco efectúa intercambios con el baile y la música de tango desde sus primeros sainetes, tanto en *Música criolla* (1906) como en *Los disfrazados* (1906). En el primero se indica el tango "La Morocha", de Angel Villoldo y luego la música de un tango triste sin mencionar ningún título, en el segundo un terceto de compadres con sus compañeras bailan el tango y recitan versos acerca de este último. En *La ribera* para acentuar el clima de fracaso sentimental en el último cuadro se indica música de tango y en *Pájaros de presa*, asimismo, el final del texto indica la música de un tango triste, elementos que demuestran

que Pacheco efectuó intercambios sainete-tango desde las primeras décadas del género.

En *Pájaros de presa*, al comienzo del sainete se presenta una situación escénica con netos elementos costumbristas, que se refieren a la presencia de los espectáculos ópticos integrados a las prácticas de la cultura barrial, los cuales fueron antecedentes del cinematógrafo. Allí se presenta un personaje, "el Tano de las vistas", quien visita el patio del conventillo con su aparato, elemento que permite inferir que existían exhibiciones ambulantes que ofrecían el espectáculo en los espacios de sociabilidad de las casas de barrio y no solo en salas. Además, la escena reconstruye las características particulares de las exhibiciones que contaban con la existencia de comentadores de las vistas. Por lo tanto, el inicio cómico del cuadro primero, se encuentra dedicado al espectáculo óptico, en el que se desarrolla la situación de una exhibición de una serie de vistas sobre escenas históricas italianas y del Río de la Plata, comentadas por medio de explicaciones del personaje del Tano. Las didascalias la describen del siguiente modo:

Patio de una casa de vecindad. Puertas foro y laterales. Al levantarse el telón, chicos y muchachas vecinas se entretienen en mirar las vistas que un tano maniobra en su aparato a cinco centavos la serie. Algunos vecinos sentados frente a sus respectivas habitaciones. Misia Candelaria, Juanita y el comandante Canelones a la izquierda. El tano de las vistas declama el significado de sus cartones mientras Metastasio se pasea orondo y escuchando. Barullo de los chicos (Cuadro primero, 7).

En *Barracas*, en el primer cuadro, una serie de personajes caricaturescos del barrio entremezclan conversaciones sobre la cinematografía y tal como los personajes de las aguafuertes sobre el cine que escribió Roberto Arlt unos años después, una madre y su hija fantasean con dedicarse a la cinematografía, sueñan con el centro y el ascenso social: "Al fin yo y mamá pasaremos de Barracas al centro y quizás del centro Bonaerense a un centro europeo de cultura, requeridas yo y mi mamá por la impresión de películas" (Cuadro I, s/n). El cine es

considerado como parte integrante de esa cultura barrial pero también representa un medio de ascenso. En el sainete de ambiente rural titulado *Las romerías* (1909), también Pacheco efectúa referencias a la cinematografía: "Lindo el cinematógrafo... ¡Qué cosas inventan estos gringos!... ¡Pero che, lo malo es que en lo oscuro me han dado cada codazo!... Por qué no lo harán con luz... Como diez golpes me han dao... aquí en los riñones" (Cuadro III, s/n).

Si bien, la textualidad de Carlos Mauricio Pacheco recibía algunas veces el desprecio habitual hacia el género del sainete, ciertas críticas lo reconocían como uno de los productores más destacados del género. En ocasión de su nombramiento como asesor artístico de la compañía de Florencio Parravicini en el teatro Argentino y del estreno de *La bandada* (1915), ciertos comentarios cuestionaban el carácter subalterno que el género ocupaba habitualmente para la crítica: "No comprendemos la indiferencia con que la 'gran' crítica trata en general el sainete criollo, único género, sin embargo, que da la medida del ambiente, de las costumbres y de las cosas nuestras" (*La unión*, 11-11-1915). No obstante, recibía un reconocimiento al ser nombrado: "El popular sainetero nacional" (*Tribuna*, 11-11-1915).

En especial, su obra fue valorada por la concreción de una mixtura de representaciones que simbolizaba el mundo popular y ofrecía una imagen de la diversidad urbana, aspecto que nosotros consideramos como el más significativo de la primera fase del modo de representación misceláneo:

Es sin duda el más acertado cultor del sainete entre nosotros, y padre –puede decirse– de todo lo hecho en este género popular, tiene un sentido intenso del colorido. Nadie como él sabe arrancar lo sintético y esencialmente gráfico de un aspecto vital de nuestro cosmopolitismo. Su destreza para hacer desfilan a los tipos, describirlos y moverlos, es grande. Y su obra definitivamente personal marca con meridiana claridad uno de los aspectos más singulares de nuestro teatro (Crítica a *La bandada*, *Última Hora*, 11-11-1915).

Lo mismo se destacaba en otras críticas, en las que lo denominaban "el sainetero por excelencia": "Sus obras son siempre esas acuarelas llenas

de colorido y verdad, en las cuales quedan fielmente interpretados el ambiente, tipos, y costumbres porteñas, en forma inconfundible y acabada". La vida heterogénea y el conventillo se representan "con su confusión de razas, problemas y anhelos" (*El otro mundo*, *La república*, 13-1-1922). Mientras que, otros medios periodísticos mantenían su visión despreciativa frente al género que en el fondo evidenciaba el rechazo hacia los sectores representados.

La contracara del mundo del trabajo podía estar constituida por otras representaciones como la milonguita¹⁸ y los ladrones. La primera fue una derivación de la figura de la costurerita construida por Evaristo Carriego, que se constituyó como una representación de los deseos de ascenso social, así como expresaba las tensiones e intercambios existentes entre el barrio y el centro (Armus, 2000). En la segunda fase, cuando se produjeron los intercambios entre el sainete y el tango canción, ambos incorporaron su representación así como otros personajes relacionados, tales como la cancionista o la vendedora. Los relatos acerca de las mismas se multiplicaban, en tanto las representaciones eran ofrecidas tanto en los sainetes como en los tangos que estos incluían. Fue una representación característica de la década del veinte, potenciada tanto por el desarrollo de las mezclas sainete-tango canción, como por tratarse de un momento en el cual se afianzaron las posibilidades de ascenso social, si bien eran difíciles y limitadas. La presencia recurrente de las milongueras significaba la incorporación de representaciones femeninas distanciadas de las habituales en otros discursos sociales y en las "bellas artes", a partir de las cuales se criticaba el camino de la prostitución pero también se mostraba otro tipo de mujeres independientes. Es decir que, en la figura de la milonguera se plasmaron diversos sentidos, a veces

18. "Milonguita" fue el nombre que impuso Samuel Linning como título de un tango que se estrenó en el sainete *Delikatessen Hause* (*Bar alemán*) (1920), de Linning y Weibach, que más tarde teatralizó en el sainete *Milonguita* (1922), que incluía otro tango. Eran las muchachas de barrio que dejaban el hogar por las ilusiones de ascenso que les hacía soñar el centro.

contrapuestos, en los que según cada texto se encontraban representados el temor pero también el testimonio acerca del nuevo lugar ocupado por las mujeres en el mundo del trabajo, así como los problemas de la prostitución y la dominación ejercida sobre quienes pertenecían a los sectores populares.

Las figuras de ladrones fueron elaboradas en los sainetes con el fin de representar al conventillo y al barrio. Las mismas podían plantearse más que como una condena moral, para mostrar la argucia de los sectores populares o bien como una simbolización del descreimiento hacia la cultura del trabajo como huida de la situación pobreza. En general, representaban un camino de descenso de los sectores populares, en tanto el delito se vinculaba con la máxima pobreza, la supervivencia y no permitía vías de escape.

Las imágenes de los compadritos podían representar los valores del barrio, expresar los conflictos entre inmigrantes y criollos, así como manifestar las tensiones sociales latentes en los sectores subalternos. En definitiva, estas figuras representaban aquellos elementos primitivos residuales que perduraban entre los sectores criollos suburbanos, frente a la modernización, el progreso y los cambios generados por la inmigración.

II. La figura del artista popular en los sainetes de Alberto Novión: dispositivos de representación

En los sainetes de Alberto Novión –uno de los productores significativos del género– las representaciones predominantes son las de ladrones, compadritos, inmigrantes y artistas. Estos últimos comparten ese mundo marginal, constituido por personajes al borde de la ley, aunque se encuentren más cerca del mundo del trabajo. La tensión delito-trabajo es central en la obra de Novión: la posibilidad de pérdida de la honradez pero también de regeneración, la necesidad de trabajar para mantenerse honrado y, en contrapartida, el deseo del dinero obtenido al margen del trabajo, son

los tópicos preferenciales. Si otros autores como José González Castillo se concentran en la representación de los espacios populares y en el lenguaje de esos sectores a partir del lunfardo, en los sainetes de Novión el sistema misceláneo de personajes populares es el aspecto más elaborado de su textualidad al igual que Carlos Mauricio Pacheco.

Entre la prolífica producción de sainetes de Alberto Novión, es posible recorrer una extensa serie que propone representaciones de artistas: pintores y payadores en *Peluquería y cigarrería* (1915); actores pobres y músicos en *El rincón de los caranchos* (1917); milongueras, cantantes y músicos de tango, en *Cabaret Montmartre* (1919), que luego reaparecen en *Se vamo a Montmartre* (1929); en *El trovador de Pompeya* (1929) se presenta la figura del escritor-compadrito y en *La familia de Don Giacumín* (1924) la del organillero. En *Cuidado con los ladrones* (1918) y *Te quiero porque sos reo* (1927) los personajes músicos de tango solo intervienen en la fiesta y ocupan un lugar secundario entre las representaciones de compadritos, ladrones y un vigilante anarquista.¹⁹ Las recurrentes representaciones de artistas, escasamente analizadas en los trabajos sobre el género, permiten pensar una vinculación entre dichas representaciones y el proceso de configuración que atravesaba el sistema del teatro popular en campo teatral, con sus necesidades de plasmación y legitimación de sus componentes en una primera etapa de profesionalización. Dichas representaciones exhibían la presencia del nuevo grupo de artistas populares, que pugnaba por ocupar un lugar en el campo teatral.

Se trató de un proceso de construcción de la figuras del autor y actor, por medio de tres dispositivos centrales: 1) De autorrepresentación por medio de las figuras de artistas populares de las ficciones teatrales, en las que prevalecía la concepción de la actividad como medio de trabajo y de subsistencia en lugar de las figuras clásicas de otras series culturales. 2) Dispositivos gremiales: la creación de las primeras organizaciones en forma

19. Las principales compañías que las representaron fueron Arata-Simari-Franco, Muñio-Alippi y Vittone-Pomar.

de sociedades de autores y actores, que concretaron las primeras leyes y movilizaciones gremiales, colaboraron en el proceso de profesionalización e identificaron a la actividad con el trabajo. 3) Dispositivos editoriales: las primeras publicaciones de revistas comenzaron a ofrecer representaciones de autores y actores de los géneros populares. Estas imágenes transitaron un proceso que partió de zonas secundarias como la ubicación en contratapas, hasta ser ubicadas en las portadas de las publicaciones.

1. Dispositivos de autorrepresentación:

De acuerdo a la noción de representación que define Roger Chartier (1996), las figuras de los sainetes exhibían las diversas relaciones que los individuos o los grupos mantenían con el mundo social y proponían una imagen de sí mismos. Las representaciones de artistas que proponían las ficciones teatrales se pueden considerar un dispositivo de autorrepresentación. Se trataba de imágenes que ya no respondían a las figuras clásicas del artista, tales como la del *gentleman* escritor que veía al quehacer literario como pasatiempo, aceptada incluso por aquellos escritores que no podían exhibir un nacimiento aristocrático y fundadas en la ideología del genio creador desinteresado (Viñas, 1973; Chartier, 1994).²⁰ En cambio, los sainetes ofrecían figuras que pretendían constituir la profesión del autor y actor de teatro, en la que prevalecía la concepción de la actividad como medio de trabajo y de subsistencia.

Las representaciones de un pintor que intenta vivir de su oficio y de un payador en el espacio popular de una peluquería son ofrecidas en el sainete *Peluquería y cigarrería* (1915),²¹ a partir del procedimiento de la

20. La imagen del escritor *gentleman*, que prevalece hacia 1890 y 1900, ve el quehacer literario como aventura y pasatiempo y se caracteriza por la falta de continuidad sistemática en ese trabajo, el dramaturgo Gregorio de Laferrère responde aún en algunos aspectos a este arquetipo de autor en un momento en el que los escritores profesionales emergen (Viñas, 1973, 15-16).

21. Compañía Vittone-Pomar, teatro Nacional, 20-7-1915. Revista Teatro Argentino, Año I, N° 11, 12-12-1919.

caricaturización de los personajes. Se trata de un sainete festivo, en el que predomina lo cómico y de manera secundaria lo sentimental, en el cual hasta la situación de la Primera Guerra Mundial que se desarrollaba en ese momento y angustiaba al público inmigrante, se incorporó en clave paródica a partir de un italiano caricaturizado que desde Buenos Aires intentaba seguir los pormenores de las batallas.

Los sainetes criollos posibilitaban la percepción de los espacios críticos de la gran ciudad: el conventillo, las fondas, los talleres, la fábrica, los corralones, la calle, el bulín, el cabaret, en donde se concentraban los sectores populares (Ford, 1994). *Peluquería y cigarrería* transcurre en el salón de una peluquería y desde un comienzo ofrece representaciones de artistas, como el personaje de Sardina, guitarrero y payador, quien toca en escena la guitarra además de participar de una intriga sentimental, al que se agrega el pintor Antonio que realiza el retrato del dueño del local. Así, estas ficciones construyen la imagen del artista perteneciente a los sectores populares, preocupado por vivir de su oficio, cuyos gustos distan del arte elitista.²² Sin embargo, en el texto se inscriben otras visiones que resultan condenatorias del artista popular, ya que el personaje que representa a la mujer trabajadora –Leonor– los considera "atorrantes" o "vividores". De este modo, el texto pone en escena las tensiones entre diversos modos de representación del artista popular, entre aquel que provenía del grupo subalterno y el que respondía a una visión cercana a la hegemónica. En *El rincón de los caranchos*

22. Cuando el retrato es terminado a Pascual no le gusta, entonces surge el siguiente diálogo que parodia a las vanguardias:

IGNACIO: ¡Qué va a manyar un peluquero de arte futurista!

PASCUAL: ¿De arte qué?

IGNACIO: ¡Futurista... Combinaciones de luces y colores que dan la impresión de un algo desconocido dentro de la realidad de la especie! ¡Ahí está el arte! Hacer de una cosa que es, una cosa que no es y que es. A ver mírese de lejos (Acto único, s/n).

(1917),²³ un grupo de estafadores, ladrones, compadritos, músicos y actores conviven en el espacio del barrio. La obra propone, por medio de la caricatura de los personajes y la parodia a la cultura letrada —a partir de un uso propio del lenguaje y del mal hablar—, la representación de artistas procedentes de los grupos dominados.²⁴ Estos personajes poseen cualidades negativas ya que rechazan el mundo del trabajo y para evitarlo tratan de convertirse en actores, ensayar escenas dramáticas y canciones. Pero también se presentan como poseedores de bienes simbólicos, destrezas y saberes como la música y el baile del tango, propios de las culturas subalternas y apartados de las "bellas artes". Por lo tanto, se evita una mirada condenatoria de estas figuras marginales, aunque se trata de un espacio plagado de acciones deshonestas, así como de relaciones de violencia entre los propios integrantes del sector dominado. Así, se elabora un sistema de personajes inmorales que colabora con la representación del artista popular integrado al mundo de la periferia social.

Estas ficciones representan a artistas de los grupos dominados, que si bien evidencian ansias de ascenso social, ofrecen una visión diversa a la del artista aristocrático, ya que la práctica artística es concebida como una profesión y un trabajo. La representación del artista popular es central en el sainete cómico sentimental *El cabaret Montmartre* (1919).²⁵ La mayoría de los personajes desean ser músicos o cantantes de tango, figuras que luego reaparecen en *Se vamo a Montmartre* (1929). En ambos textos dramáticos la mezcla teatro-tango es uno de los procedimientos privilegiados, a partir del cual se constituía un peculiar espectáculo híbrido que evidenciaba que los principales intertextos

23. Compañía Vittone-Pomar, Teatro Nacional, 3-4-1917. Revista Teatro Argentino, Año I, N° 11, 12-12-1919.

24. Los músicos caricaturizados Pájaro Bobo y Cara Sucia, y los actores Taquito y Palangana.

25. Se estrenó en el teatro Nacional, 25 de junio de 1919. Compañía Arata-Simari-Franco. *El Teatro Argentino*, Año I, N° 1.

artísticos no eran los de la alta cultura sino la canción popular y el baile. La intriga sentimental incluye a la pareja María Luisa-Rodolfo, en contrapunto cómico con la pareja caricaturesca Cardoso-Angélica. El espacio es una vivienda modesta, que luego va a contrastar con el ámbito del cabaret, en el que se presenta el problema de María Luisa quien desea abandonar a Rodolfo a causa de la miseria en que viven, a diferencia de la época en la que trabajaba como cantante del cabaret. De modo que, dicha actividad se presenta como un arte, como un trabajo y como posibilidad de ascenso social para los sectores populares:

MARÍA LUISA: (...) Cuando yo me ganaba la vida en la milonga, nada me faltaba, (...) y tenía todo lo que quería, comodidades, trajes, admiradores. (...) Yo me casé con él con la condición de que me dejara trabajar en el cabaret y ahora no quiere... Reconozco que es bueno, que hace todo lo posible por tenerme contenta, pero, a mí me tira el arte. Yo nací para ser artista. (...) Prohibirme cantar en la milonga es arrancarme la vida... (Cuadro primero, s/n).

Así se entrelaza el conflicto amoroso con los problemas de la profesión del artista, trama en la que el personaje de Cardoso también introduce la comicidad verbal. De manera caricaturesca, este relata sus fracasos como cantor criollo y parodia el discurso idealizado de María Luisa con respecto a su vocación de artista: "A mí también me tira el arte, pero no tengo quien me empuje" (Cuadro Primero, s/n). La tensión entre la honradez y el delito en el caso del personaje femenino se traduce en la opción entre la vida de la mujer madre o la "mala vida". En el cuadro segundo, en el salón del cabaret, conviven músicos populares y concurrentes de *smoking*, mujeres de *soirée* y patotas, *foxtrot* y tango; allí, se incorporan las representaciones de una cantante de tango y de un grupo caricaturesco de músicos criollos, "Los tres hermanos ruiseñores", que según describen las didascalias contrastan con los lujos de ese mundo: visten *smoking* alquilado y no saben comportarse. Sin embargo, poseen otros saberes ya que se destacan por sus destrezas al bailar el tango. En la clausura del sainete, se produce una autodepreciación de las representaciones del género, vaivenes del texto que demuestran la

inserción de la cultura dominante en ciertas zonas de los géneros populares. La milonguera, una representación rechazada por la cultura legítima que aquí cobra protagonismo, finalmente es reemplazada por la figura de la mujer madre. Cardoso, el músico popular, también renuncia a sus inclinaciones artísticas que se contraponen al verdadero trabajo.²⁶ Se trata de la construcción del final de consuelo típico del género, en el que se reservan los sentimientos como valor único de estos sectores y se promueve el abandono de los proyectos artísticos.²⁷ Dicha ambivalencia en las representaciones proviene de las tensiones presentes en el campo teatral de ese momento, puesto que aún se trataba de una primera etapa de la profesionalización y no se había afirmado del todo la figura del artista popular como trabajador, a lo cual se agrega la intención de plantear en ciertos estratos del texto un enjuiciamiento a la considerada "mala vida". *Se vamo a Montmartre* (1929),²⁸ es un sainete que se apropia de la representación del músico popular de tango e intensifica la caricaturización. Lo popular se construye por medio del humor, el mal hablar y la recuperación de la oralidad, que significan un empleo propio del lenguaje presente desde el mismo título. Desde el comienzo dos

26. El personaje Cardoso dice: "¡Otra vez a mi pieza... a soñar... pero no sueños raros, sino a pensar en cosas serias, en ser hombre, a trabajar!" (Cuadro tercero, s/n).

27. El actor Luis Arata (Cardoso) era una pieza fundamental de esta clausura, ya que concluía con una escena que intensificaba lo sentimental. Este pasaje de lo cómico a lo sentimental fue muy bien explotado por el actor y más tarde se constituyó en un artificio central, que se emparentaba con la capacidad para desempeñarse en el desenlace. Las críticas destacaban de la actuación de Arata "sus excepcionales condiciones de cómico" (*La época*, 26-6-1919) y reconocían su capacidad para transitar diversos registros en una misma obra al componer "un difícil personaje fluctuante entre lo cómico, lo sentimental y hasta lo dramático. Con él rió el público en diversos pasajes de la obra, con él se conmovió el auditorio al finalizar la pieza" (*La República*, 26-6-1919). A partir de esta temporada de 1919 en el teatro Nacional, la crítica lo consideró uno de los primeros actores cómicos del teatro por horas.

28. Compañía Alippi-Pomar, en el teatro Cómico. Publicada en *La escena*. revista teatral (Año XII, 12 de diciembre de 1929, N° 598).

músicos de tango protagonizan la acción en una "piecita pobre": Mecachendí, el compositor, y Rosita, la cancionista. Más tarde, realizan un viaje a Europa que parodia la consagración del artista y finaliza con el fracaso de la orquesta típica en París. En este sentido, como señalamos antes, la representación paródica de los músicos reitera niveles de autodepreciación de las figuras del artista popular. La constante apelación a estas figuras procedía de las usuales prácticas de intercambio entre el sainete y el tango, además de una búsqueda de identificación con una manifestación artística de las periferias culturales que había alcanzado un reconocimiento en capas más elevadas de la sociedad porteña y había obtenido legitimación en Europa. La oligarquía porteña comenzó a aceptar el tango una vez que fue admirado en París, a partir de 1910. Más tarde, alrededor del año 1918, los cabarets desplazaron a los salones y recién en esa época se bailó el tango de manera masiva.

Otra representación que ofrece Alberto Novión es la del poeta Laguna, en *El trovador de Pompeya* (1929),²⁹ que según describe el texto: "Escribe sobre su mesita rea que la dragonea de escritorio" (Cuadro I, s/n). La misma se construye a partir de una mezcla del poeta y del compadrito —otra representación arquetípica del género—, además de su ubicación en el espacio popular del conventillo. De este modo, se ofrece una imagen diferenciada del poeta, a partir del procedimiento de la construcción caricaturesca del personaje, sin dinero, que intenta vender poemas con fines sentimentales para lograr subsistir y sufre la descalificación de algunos personajes que lo consideran "vago" y "atorrante". En *La familia de don Giacumín* (1924), reaparecen los tópicos del trabajo, la miseria, el delito y la familia, característicos de la textualidad de Novión. En este caso, se trata de un sainete tragicómico, con un tono amargo y pesimista. Por medio del organillero, se presenta a la música como un medio de subsistencia de estos sectores,

29. Compañía Enrique Muiño, teatro Buenos Aires, 31-5-1929. Publicada en *La Escena*. revista teatral, Año XII, N° 578, 25-7-1929.

asimilándose a las otras representaciones en las que diversos géneros artísticos eran concebidos como una forma de trabajo. En una pieza humilde se presenta a Giacumín, inmigrante italiano, que subsiste gracias a su organillo:

CARMEN: ¿Tocaste algo?

GIACUMÍN: Sí, algo toqué. Quince pieza, treinta centavo. Cume está la vida. Ya no se puede vivir. La gente anda triste, no quiere músicas (Cuadro único, s/n).

Todas estas representaciones evidencian que la textualidad del sainete ofrecía otra percepción del artista. Los sainetes postulaban que la producción cultural por parte de los sectores populares era posible y proponían autorrepresentaciones que buscaban constituir y legitimar las nuevas figuras del artista popular. Estas se plasmaron a partir de la apropiación de aspectos de la cultura popular, intentando a través de la recuperación de la oralidad traducir algo de esa cultura, además de poner en escena formas, espacios, y sujetos vinculados a las prácticas populares. Asimismo, dichas representaciones se constituían a partir de los recursos de actuación del sainete que valoraban más las destrezas corporales que la dicción verbal y la palabra. En este sentido se apartaban de la cultura letrada. Además, proponían intercambios entre el teatro y otras manifestaciones de la periferia cultural, tales como el tango que provenía del prostíbulo, del conventillo y de los cafés de barrio.

De este modo, los sainetes generaron representaciones en pugna. Frente a un Estado que jerarquizaba la cultura escrita, proponían la representación de los sectores desplazados, a veces iletrados, pero siempre poseedores de otros saberes. Desarrollaban, en palabras de Chartier (1999, 57), "estrategias simbólicas que determinan posiciones y relaciones y que construyen para cada clase, grupo o medio un ser-percibido constitutivo de su identidad".

2. Dispositivos gremiales

Con el campo teatral ya conformado hacia 1902, comenzó un proceso de profesionalización, que originó diversas tensiones, en el que cada grupo desplegó mecanismos de presentación y prácticas para hacerse reconocer y exhibir una manera propia de ser en la sociedad:

En su origen los actores ocupaban un lugar subalterno, no gozaban del reconocimiento de la elite y carecían de otra formación que no fuera la escena misma. Su ingreso al campo intelectual estaba signado por lo económico; sin embargo, iban a ser ellos quienes sentarían las pautas de profesionalización. A su marginalidad social respecto de los integrantes de la elite se sumaba su marginalidad cultural respecto de los intelectuales en general: tanto los escritores de la "elite" como los escritores "profesionales" iban a despreciar a los actores populares aunque fue en las filas de los segundos en las que se originaron los mayores enconos (Rodríguez y Cilento, 2002, 83).

Sin embargo, la situación se fue modificando paulatinamente y los actores empresarios se ubicaron en el centro del sistema del mercado teatral, desplazando a los autores que debían escribir a medida de los "capocómicos". Para protegerse, cada grupo se organizó en asociaciones que concretaron las primeras conquistas gremiales, y ofrecieron una nueva imagen que identificó a la actividad con el trabajo.

Asimismo, en esta etapa se crearon diversas leyes que intentaron afirmar un lugar propio para cada agente artístico. En 1910 se organizó la Sociedad de Autores, que ese mismo año aprobó la Ley de Propiedad Científica, Literaria y Artística, por la que los autores accedían al diez por ciento de las ganancias por función. Posteriormente, se desarrollaron una serie de asociaciones de autores: una primera escisión provocó la creación del Círculo Argentino de Autores; en 1928 se concretó la Sociedad Argentina de Escritores (SADE); y en 1934 se constituyó la Sociedad General de Autores de la Argentina, además de la sanción de la ley de Propiedad Intelectual. La primera agrupación de actores que dio comienzo a un camino de configuración de la profesión, se constituyó en 1906. Se denominó Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos

Nacionales y procuró proteger a los comediantes en cuestiones laborales y de salud. Años más tarde se creó la Sociedad Argentina de Actores (1919), que significó un paso decisivo en la concreción de la figura del actor como trabajador, en un momento significativo para el desarrollo del movimiento obrero. Entre sus principales acciones se pueden destacar la lucha por reivindicaciones profesionales tales como el día de descanso, la solicitud de contratos para los viajes al exterior con el fin de evitar abandonos, a lo que se agregó la realización de una movilización y una huelga. Finalmente, se consiguió sentar bases más sólidas para el trabajo del actor. En octubre de 1920, luego de discusiones con la Sociedad de Empresarios, se firmaron las Bases de Trabajo, el primer convenio colectivo que amparaba la profesión. En este se convenía el sueldo mínimo, el descanso del día lunes, la supresión del ensayo nocturno, las tres horas de ensayo, la situación en las giras y el cobro según los cargos y tipos de contratos en caso de enfermedad (Klein, 1988).

Algunas de esas primeras medidas tuvieron un mayor valor simbólico en la construcción de la figura del actor como trabajador, entre las que se pueden mencionar la primera manifestación callejera en 1919 en la que desfilaron por las calles céntricas alrededor de ochocientos actores y actrices, presentándose ante la sociedad como un grupo significativo. Otro hecho fue que el 1° de mayo de 1921, día del trabajador, los actores adhirieron por primera vez a la conmemoración obrera por medio del cese de funciones diurnas. De modo que se constituyó simbólicamente una concepción del actor equiparable a la de cualquier trabajador.

Los posteriores enfrentamientos con la Sociedad de Empresarios y con los dramaturgos que dirigían la Sociedad de Autores, demostraron las tensiones presentes en el campo teatral de entonces. En la década del veinte se produjeron diversas escisiones en las sociedades de autores y de actores en función de la vinculación o independencia con los empresarios. En 1924 se creó una nueva Asociación Argentina de Actores, que en 1928 ya contaba con mil ochocientos socios, hecho que demuestra la evolución de la actividad como profesión.

3. Dispositivos editoriales

El estudio de las representaciones ofrecidas en las portadas de las revistas teatrales permite observar de qué manera estas conformaban un dispositivo iconográfico, que colaboró con la construcción de las figuras del autor teatral y del actor. En Buenos Aires existía un gran número y variedad de publicaciones:

A pesar de la corta existencia de muchas, entre 1918 y 1923 por lo menos diez revistas coexisten, repartiéndose la aparición de tal manera, que cada día de la semana salía a la venta alguna: los lunes aparecía *El teatro*; los martes *Teatro Popular*; los miércoles *El teatro Nacional*; los jueves, *La escena*, y los suplementos los sábados; los viernes, *El teatro Argentino*, los sábados *Bambalinas*. Los años pico resultan ser 1918, en el que surgen cinco, y las tres más importantes: *Bambalinas*, *La escena*, *El teatro Nacional*, y 1922, en el que hacen su aparición siete revistas en Buenos Aires y dos en el interior (Mazziotti, 1985, 82).

Se trata de revistas de presentación económica con un precio de venta bajo –veinte centavos–, específicamente dedicadas a una o dos obras teatrales por número, aunque a veces agregan algunas páginas extra con notas de la actualidad teatral, con una portada sencilla de tapas blandas ilustradas con fotografías coloreadas o por medio de caricaturas.

Las representaciones que ofrecen las portadas de la revista denominada *Bambalinas* permiten entrever las tensiones existentes entre autores y actores, además del proceso de protagonismo ascendente que comenzaban a transitar los actores en esta etapa. En 1918, en el primer año de la revista, las portadas representan únicamente al autor, generalmente por medio de retratos en forma de dibujos y a veces como caricaturas en color. Sin embargo, aunque este es un espacio de predominio del autor, ya que se trata de la publicación del texto dramático, para las representaciones de los actores se reservan las contratapas delantera y trasera, sectores secundarios de la publicación que, no obstante, permiten una significativa presencia. Esta especie de sección gráfica fija que solo existe en el transcurso de ese primer año de la publicación, posee el título "Galería de Bambalinas" y ofrece a los

lectores imágenes de los actores en fotografías en blanco y negro, por medio de un retrato en plano medio y a veces de cuerpo entero, que nunca los representa caracterizados como personajes sino vestidos con un atuendo que remite a sectores sociales elevados. Es decir, se construye una imagen "seria" que apunta a elevar la condición social del actor y que contrasta con la caricaturización de los personajes que interpretaban ellos mismos en los sainetes. Este tipo de presentación del actor en forma de retrato, evidencia una apropiación de los modelos iconográficos empleados para representar a los autores en los libros y plantea un interés por conseguir la inscripción de los mismos en un nivel similar a la categoría de autores, en tanto que, paulatinamente, irán equiparándose al escritor del texto. Luego del primer año de la publicación de *Bambalinas*, ya en los números del año 1919, los actores consiguen imponerse y alternar en las portadas con los autores, tanto en forma de retratos fotográficos coloreados del actor o por medio de la selección de una escena de la puesta teatral que los presentaba realizando personajes caricaturescos. Asimismo, existen algunos números que proponen un dispositivo iconográfico más complejo, que presenta un montaje fotográfico que permite colocar simultáneamente en la portada imágenes de una escena interpretada por los actores junto al retrato del autor dramático —en una escala mucho más reducida que si ocupara la totalidad de la portada—. Estos cambios demuestran que, con el paso del tiempo, se alcanzó cierta sofisticación de las prácticas de presentación, que aquí ofrecían una imagen de la equiparación de las categorías de autor y actor, en tanto se intentaba considerar al actor como uno de los realizadores de la puesta en escena, asignándole a esta última una firma colectiva.

Sin embargo, el proceso progresivo de aparición de imágenes de los actores en *Bambalinas* no fue una regla general, ya que otras publicaciones como *La escena* desde su aparición en 1918 ofrece en sus portadas fotografías de la puesta en escena. *El teatro Argentino* que comenzó en el año 1919, inició la publicación con *El cabaret*

Montmartre, de Alberto Novión, como título del primer número y colocó en la portada una foto de una escena del segundo cuadro del espectáculo, sin desarrollar ningún proceso progresivo o de alternancia previa con respecto a los autores. El hecho de que *Bambalinas* fuera una revista dirigida en sus inicios por el autor dramático Federico Mertens, justifica el interés por otorgarles una preponderancia a los autores por sobre los actores. Luego del primer año de la publicación, es cuando los actores consiguen imponerse y alternar en las portadas. Este cambio significativo coincide con la creación y posteriores medidas desarrolladas por la Sociedad de Actores desde 1919, por lo cual las revistas reflejaban en las tapas el mayor protagonismo de los actores. Las diversas ilustraciones ofrecidas por las revistas constituyeron un efectivo dispositivo iconográfico que se agregó a las autorrepresentaciones, el cual colaboró con la construcción del actor profesional y le asignó una identidad determinada a partir de la circulación de dichas imágenes en las fotografías que se ofrecían a los lectores.

En síntesis, en este período el teatro porteño a partir de diversas operaciones consiguió establecer y legitimar la categoría de autor y actor de los géneros populares. A partir de sus propios dispositivos iconográficos ofreció otra imagen de artista, aunque en ciertos niveles de los textos existían depreciaciones de esas representaciones que respondían a una internalización de la mirada despreciativa de otros sectores del campo intelectual. Sin embargo, las autorrepresentaciones sumadas a otros dispositivos gremiales y editoriales consiguieron construir las figuras del autor y actor profesionales. Con la aparición del movimiento de teatro independiente a comienzos de la década del treinta, se inició un proceso de configuración de la figura del "actor independiente", elaborada de forma antitética. El actor no debía considerar su oficio como un trabajo con fines económicos y debía someterse a la nueva figura del director, concebido como el verdadero autor de la puesta en escena. En este marco, los escritores

de los géneros populares fueron ignorados en los repertorios y desconsiderados por el nuevo movimiento independiente, que apuntaba a concretar una categoría de autor diferenciada al reincorporar ingredientes de las figuras clásicas de autor tal como el desinterés económico. No obstante, las figuras del artista popular profesional subsistieron al incorporarse en la industria cinematográfica.

III. Los inmigrantes y el mundo de la política: la representación del anarquista

Las figuras de anarquistas que recorren sainetes de numerosos autores, permiten destacar que la dimensión política no fue ajena al género. Es posible iniciar la serie desde la significativa incorporación de la representación cómica de un anarquista nombrado "Malatesta"³⁰ en *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco, que es acompañada por la apropiación del discurso y de los himnos libertarios. Más tarde, en *La fonda del pacarito* (1916), de Alberto Novión, una bandera roja se destaca en la puesta en escena, uno de los símbolos propios del socialismo y el anarquismo con una extensa historia de prohibiciones. Asimismo, se representan o aluden los hechos de la Semana Trágica en sainetes cómicos como *Las nuevas ideas* (1929),³¹ de José González Castillo y *Maximalismo* (1919), de Josué Quesada.

Disímiles representaciones del anarquista circulaban en la sociedad. Por su parte, la formación discursiva dominante plasmó su representación

30. Uno de los primeros activistas destacados, el italiano Enrique Malatesta, que llegó en 1885 a Buenos Aires y en su estadía difundió el pensamiento de Bakunin entre los sectores más bajos de la ola inmigratoria.

31. *Teatro Popular* N° 56, Año II, 30-11-1920. En la publicación no se indica fecha de escenificación pero al final de la obra se encuentra la leyenda "Buenos Aires, después de la semana de enero". La referencia es a la Semana Trágica de enero 1919, lo que coincide con los acontecimientos indicados en la obra que corresponden a esos sucesos.

en las leyes antianarquistas denominadas Ley de Residencia de 1902 y de Defensa Social de 1910. La formulación de la exclusión y la ausencia de designación, caracterizaron a la primera ley, mientras que en la segunda se designó al anarquista con el fin de caracterizarlo como extranjero peligroso. Estas operaciones de designación produjeron sentidos que sedimentaron y perduraron en el transcurso de las primeras décadas del siglo, pero también fueron discutidos por otras formaciones discursivas que intentaron constituir otra imagen del anarquista desde el interior del propio movimiento y desde otros discursos como el del teatro popular.

La ausencia de designación de los verdaderos perseguidos por la "Ley de residencia de extranjeros"³² tenía la intención de eliminarlos del discurso, además de autosilenciar los objetivos de la elite gobernante y conseguir confundir, deliberadamente, a partir de la definiciones incorrectas.

Según Maristella Svampa,

la elite dirigente argentina tiende a asimilar la "cuestión obrera" a la "cuestión inmigrante", para evacuar la nueva conflictividad de lo social insertándolo en el clivaje nativo-extranjero y condenar como "artificial" y "exótico" el lenguaje de la lucha de clases. En este sentido se visualiza a su adversario en términos de "clase peligrosa", es decir como un mal social –de importación– que debe extirpar a través de la represión. El movimiento obrero al contrario insistirá en reconocerse como clase laboriosa, actor histórico de un proyecto revolucionario a realizar (1994, 68).

Además de los procesos de designación por medio de la indefinición del referente del "anarquista", conseguido tanto por omisión como por el uso de significantes indeterminados y el efecto de reificación del extranjero, se agregaba el empleo de comparaciones desventajosas que producían una valorización negativa a través de procesos que identificaban al anarquismo como ideología extraña al país

32. Ley 4.144. Colección Anales de Legislación Argentina. Tomo 1889-1919, p.560-561.

y desconocían la singularidad histórica de los sujetos que solo eran nombrados como extranjeros asociados con el delito y el peligro.³³ Recién en la segunda "Ley de Residencia de extranjeros (ley de defensa social)",³⁴ se los designó como "anarquistas". En ambas leyes se intentaba estabilizar la idea del anarquista como "extranjero peligroso".

David Viñas (1971) señala que el período clásico del socialismo y el anarquismo de origen inmigratorio en Argentina se desarrolló a partir de la última década del siglo XIX y continuó en los primeros años del XX, entre las dos leyes: desde la Ley de Residencia de 1902 hasta la Ley de Defensa Social de 1910.³⁵ Desde 1890 se desarrolló un proceso huelguístico que desembocó en el estado de sitio y la primera ley de residencia, que fue la respuesta represiva desde el campo de poder. Esta fue encabezada por intelectuales del régimen como Miguel Cané, quien presentó el proyecto de ley para expulsar a los extranjeros dirigentes o activistas. El proceso de luchas de los trabajadores continuó su desarrollo en el nuevo siglo:

A lo largo de la década se sucedieron innumerables conflictos entre los que pueden destacarse siete huelgas generales todas impulsadas por los anarquistas, el mencionado conflicto de inquilinos de 1907, algunas huelgas parciales que adquirieron relativa importancia: tranviarios en 1902, obreros del puerto en 1904 y 1905, maquinistas y foguistas navales en los mismos años, conductores de carros en 1903 y 1906, las movilizaciones del 1º de mayo, particularmente virulentas en 1904, 1905 y 1909, y la manifestación en defensa de los presos sociales en 1910 (Suriano, 2001,36).

33. Estos procesos de designación fueron estudiados y definidos por Zoppi-Fontana (2003, 251-253) en el caso de las leyes sobre uso y ocupación del espacio público urbano por parte de los vendedores ambulantes o *camelós* entre 1974 y 2001 en el Municipio de Campinas en Brasil. Los empleamos por considerar que las operaciones de designación son similares.

34. Ley 7.029. Colección Anales de Legislación Argentina. Tomo 1889-1919, p.787-789.

35. Juan Suriano y Iaácov Oved coinciden en la misma periodización que plantea que a partir de 1910 se inició el declive, ya que se transformaron las políticas gubernamentales a partir de una apertura política y cierto reformismo social, así como se desarrollaron cambios en las formas de sindicalización, momento en el que el movimiento anarquista no logró adecuar sus propuestas a dichas transformaciones.

La acción violenta fue un recurso excepcional en el movimiento anarquista argentino, el cual depositaba la agresión fundamentalmente en las prácticas discursivas. La percepción del anarquista como amenaza era una percepción proveniente de la elite temerosa ante la organización de la clase obrera. No obstante, una serie de atentados políticos se sucedieron en la primera década del siglo. En 1905 el tipógrafo catalán Salvador Planas y Virella atentó contra el presidente Quintana y fue condenado a trece años de prisión; en 1908 Solano Regis lanzó una bomba, que falló, contra Figueroa Alcorta y resultó condenado a veinte años. Esta estrategia de acción violenta culminó en el asesinato de Ramón Falcón, jefe de la Policía responsable de la represión policial del 1º de mayo de 1909, a causa del atentado realizado por Simón Radowitzky que luego fue condenado a dieciocho años de prisión. Más tarde, en 1930, Di Giovanni retomaría nuevamente la acción violenta. La agresividad represiva se había incrementado con las prohibiciones de los actos del 1º de mayo y de símbolos como la bandera roja a partir de 1905. Progresivamente, se sucedieron persecuciones y declaraciones de estado de sitio, hasta llegar a la Ley de Defensa Social de 1910 que reglamentó todas las prohibiciones. En este marco, los festejos del Centenario pueden verse como una "fachada" montada por la elite por encima del proceso huelguístico, que construyó la imagen de Argentina "crisol de razas" identificada con "los ganados y las mieses" bajo el dogma del progreso (Viñas, 1971). Después de 1910, con la aparición del sindicalismo como nueva corriente en el movimiento obrero y las tendencias reformistas de la clase dirigente en vías de ampliar la participación política de los sectores populares, el movimiento anarquista comenzó su debilitamiento.

Según señala Maristella Svampa (1994) en torno a la figura del inmigrante se fue elaborando una imagen social dual, una se refería al inmigrante de procedencia rural, arquetipo del trabajador, mientras que la otra se vinculaba con los inmigrantes que conformaban la elite obrera e introdujeron ideologías radicales europeas. La clase dirigente fue

connotando negativamente al inmigrante a medida que este se insertaba en las luchas sociales y así pasó a percibir al inmigrante obrero no ya como el extranjero sumiso sino como un sujeto peligroso, como fantasma de la nueva barbarie.

Las formas de diversión populares tales como el sainete, el carnaval, el circo, la lucha, las manifestaciones criollistas y luego el fútbol, fueron descalificadas por la cultura libertaria. En su lugar se proponía la fiesta o velada anarquista con sus propias canciones, conferencias, representaciones filodramáticas, declamaciones poéticas y bailes familiares (Suriano, 2001). De modo que, existieron producciones teatrales propias del movimiento anarquista, cuyo objetivo básico era el proselitismo, además de la presencia del teatro de tesis social, de gran cercanía con sus postulados, puesto que a pesar de haber sido representado en salas comerciales había sido escrito por autores adeptos a estas ideas.

A pesar de las desconsideraciones del anarquismo hacia la cultura popular, una serie de sainetes introdujeron representaciones de sus militantes, además de incorporar algunos aspectos de su discurso y de sus prácticas. La heterogeneidad enunciativa (Authier-Revuz, 1984) era un recurso característico de este género popular que practicó distintos cruces con manifestaciones de la periferia cultural y otros discursos circulantes en la sociedad de principios del siglo XX. El género ofrecía representaciones que pertenecían a los sectores populares: trabajadores, artistas, compadritos, milongueras, ladrones, inmigrantes y anarquistas; en los espacios del conventillo, del taller o de la fonda. Estas representaciones se efectuaban tanto a partir de la parodia como por medio de la apropiación de las culturas populares, e intentaban ordenar los permanentes cambios y novedades en una sociedad que había sufrido rápidas transformaciones, además de ofrecer formas de reconocimiento a los nuevos actores urbanos.

Las representaciones y designaciones de los sainetes generaron relaciones polémicas con el discurso legislativo. Ello se evidencia en los sainetes *Los disfrazados*, *La fonda del pacarito*, *Te quiero porque sos reo*

(1927), *Las nuevas ideas* y, en menor medida, en *La ilusión de Sabatucci* (1921). Estos textos le otorgan un lugar al discurso anarquista y producen un efecto de integración a partir del humor paródico. En cambio, una serie de sainetes entablan relaciones de identificación con el discurso legislativo, tales como *Maximalismo* y *La bomba*, y promueven un efecto deslegitimante hacia la imagen de los anarquistas.

Los disfrazados,³⁶ de Carlos Mauricio Pacheco, es uno de los sainetes que más tempranamente introdujo la representación de un anarquista y su discurso. Se diferencia de otros sainetes porque pertenece al período clásico del anarquismo, es decir que es una producción contemporánea al momento de emergencia de dicho movimiento. El teatro incorporaba rápidamente lo que sucedía y plasmaba distintas figuras, en este caso incorporó algunos matices despreciativos al mostrar al anarquista como haragán, pero al mismo tiempo lo presentó como un sujeto inofensivo, reflexivo e integrado a la sociedad del conventillo. Además se trata de un criollo, no de un extranjero, hecho que plantea la apropiación de este ideario en sectores locales. Esta representación en un sainete popular de 1906 es significativa, puesto que paralelamente al crecimiento de las luchas la represión iba en aumento, con las consiguientes prohibiciones de los actos del 1º de mayo y el símbolo de la bandera roja en 1905. Entonces, la relevancia de la representación de un anarquista en un sainete debe entenderse en el marco de un período de intensa persecución a dicho movimiento. El sainete incorporaba el discurso anarquista a partir del recurso de la heterogeneidad enunciativa, que era un modo de citar el ideario ácrata en escena sin diferenciarse o tomar distancia del mismo a partir de marcas textuales, aunque se tratara de una inserción cómica. Este recurso se aprecia cuando el personaje discute sobre política o canta en escena uno de los himnos preferidos por los anarquistas denominado "Al pueblo". Asimismo, al reflexionar

36. *Bambalinas*. Revista teatral, N° 49, Año II, Buenos Aires, 15 de marzo de 1919. Estrenado en el teatro Apolo, 6-12-1906.

críticamente sobre el carnaval el sainete plantea una afinidad con las ideas libertarias, las cuales eran contrarias a la fiesta popular que fomentaba el desenfreno de los sentidos, las conductas irracionales y finalizaba con el retorno a la sumisión de los trabajadores.

En efecto, aún si la obra incluye algunos enunciados antagónicos a las protestas anarquistas y caricaturiza al personaje, no desautoriza totalmente al anarquismo, puesto que Malatesta dice algunas verdades con respecto a las máscaras sociales junto a Andrés, el portavoz del autor, así como su representación plantea una integración entre la cultura anarquista, la cultura criolla y las culturas populares urbanas, visión antagónica a la oficial que en la primera ley pretendía señalarla como cultura foránea.

Asimismo, es relevante la presencia permanente del símbolo de la bandera roja en *La fonda del pacarito*, de Alberto Novión, uno de los símbolos propios del socialismo, también compartido por el anarquismo,³⁷ el cual había sufrido una extensa historia de prohibiciones, decretada en la Ley de Defensa Social de 1910. Era un símbolo de identidad del movimiento obrero argentino, un estandarte que significaba la liberación de las injusticias del capitalismo y la promesa de un mundo mejor: "Especialmente la bandera roja era el símbolo más claramente identificador de la lucha de los trabajadores y de la unión revolucionaria contra los patronos y el Estado" (Suriano, 2001, 307). En la clausura del texto su presencia es significativa como imagen final indicada en las didascalias, puesto que a pesar de que un oficial debe cerrar el establecimiento por las deudas impagas, Chiquín regresa a buscar la bandera roja y así se plantea la persistencia de este con respecto a sus ideas.

La representación caricaturesca se reitera en un conjunto de textos. En *Te quiero porque sos reo*, también de Alberto Novión,³⁸ por medio de

37. La bandera anarquista poseía además un crespón negro o una franja de ese color.

38. *La Escena*. Revista teatral, Año X, octubre 20 de 1927, N° 486. Estrenada en el teatro Cómico por la compañía Luis Arata. 16-9-27.

un vigilante anarquista rodeado de ladrones, se explota el contrasentido en forma humorística. De este modo, el discurso anarquista se inscribe paródicamente, ya que en diversos momentos se sostienen críticas a las leyes burguesas, tal como la defensa del amor libre contra el matrimonio. *La ilusión de Sabatucci*, de Manuel Romero,³⁹ propone la representación cómica del pequeño patrón de una sastrería modesta, el inmigrante italiano Don Pascual a quien el discurso anarquista lo ha transformado por completo. Así, a partir de la comicidad, el sainete incorpora una representación del anarquista y de prácticas políticas como el paro general que era la medida más relevante en la lucha, además de identificarlo con el mundo del trabajo. No obstante, se puede señalar una ambivalencia del género, ya que se caricaturizan las ideas anarquistas y más tarde se preconiza el abandono de las mismas, aunque al mismo tiempo se reconoce la inserción del anarquismo entre los obreros y la clase media baja de un taller y se plantea su integración con la cultura popular. Es decir que el teatro popular construyó su propia versión del anarquista que se encontraba distanciada de la imagen del mismo como sujeto peligroso y lo mostraba como un trabajador que sostenía una serie de reivindicaciones, pero a la vez era un ser inofensivo y hasta cómico. Desde el género se parodió el discurso anarquista al no compartir la totalidad de sus posiciones, si bien por medio de la crítica humorística y evitando caer en un tono condenatorio.

Maximalismo, de Josué A. Quesada,⁴⁰ y *Las nuevas ideas*, de José González Castillo,⁴¹ con ópticas diferenciadas, se refieren a los sucesos de

39. *La Escena*. Revista teatral, Supl. 52, Año IV, Buenos Aires, 29 de agosto de 1921. Estrenado en el Teatro San Martín por la compañía Arata-Simari-Franco.

40. *El Teatro Nacional*, N° 51 y 52, Año II, Buenos Aires, 28 de mayo de 1919. Estrenado por la compañía Rivera-De Rosas, en el teatro Esmeralda.

41. *Teatro Popular* N° 56, Año II, 30-11-1920. En la publicación no se indica fecha de escenificación pero al final de la obra se encuentra la leyenda "Buenos Aires, después de la semana de enero". La referencia es a la Semana Trágica de enero 1919, lo que coincide con los acontecimientos indicados en la obra que corresponden a esos sucesos.

la Semana Trágica de 1919 e incorporan el término "maximalismo".⁴² El primero plantea una visión predominantemente paródica de las ideas políticas radicalizadas, que las designa como maximalistas. El punto de vista del sainete es reírse de las reivindicaciones y métodos de lucha que considera de origen extranjero. Por lo tanto, esta forma de deslegitimación se vincula al discurso legislativo. Sin embargo, no plantea una imagen condenatoria de estos actores gremiales y políticos, los cuales, en general no son peligrosos, sino que son representados como trabajadores criollos e inmigrantes de los sectores populares. *Las nuevas ideas*, escrito en versos lunfardos y caracterizado por el predominio de la pura comicidad, por medio de la caricatura se refiere a las persecuciones de la Semana Trágica, en particular a los hechos posteriores a la represión contra los huelguistas de los talleres de la empresa Vasena que provocaron la declaración de una huelga general y la realización de manifestaciones que crearon un clima de guerra civil. La reacción formó grupos de voluntarios armados denominados "guardia blanca", que secundó la represión al movimiento obrero. Estos invocaban los valores tradicionales de la nacionalidad frente a los "maximalistas extranjeros" y realizaron persecuciones a judíos, al asociarlos a la nacionalidad rusa y a la revolución soviética. El sainete

42 En efecto, el término maximalista se comenzó a emplear en Italia y señalaba una tendencia surgida en 1919 en el Partido Socialista italiano. La denominación se refería a los partidarios de un programa máximo por el cual el movimiento obrero se debía plantear la conquista del poder negando validez a objetivos transitorios y etapas intermedias. Sin embargo, el término se empleó especialmente con un sentido negativo acentuando la actitud intransigente de sus partidarios. Ambos sainetes evidencian que este término también se incorporó en nuestro medio en esa misma época, en especial con una connotación negativa, ya que mezclaba sin diferenciar a los distintos grupos que participaban en las luchas obreras y señalaba lo que se consideraba el carácter extremo de tales posiciones. En el sainete *Las nuevas ideas*, la designación "maximalismo" se emplea con un tono paródico y el título de la obra no lo utiliza, mientras que en *Maximalismo*, además de figurar como denominación del sainete, se incorpora como designación con el mismo sentido deslegitimante y excluyente del discurso dominante.

incluye los hechos desde el prisma de la caricatura, al incorporar al personaje de El agitador, en quien resuena el discurso anarquista, junto a dos costureritas como representación emblemática de las mujeres trabajadoras. Sin embargo, no se designa al personaje como anarquista, y la única referencia directa es al maximalismo, que era una designación propia del discurso de los sectores dominantes mediante la que se destacaba el carácter extremista de la tendencia política. Una gran parte de los chistes verbales se refieren a las nuevas ideas y palabras de la época, tal es el caso de la definición del término "proletarias" por parte del personaje El agitador:

EL AGITADOR: Parensé y no sean otarias...
 ¡y dejensé de aspamento!...
 ¡que ya ha llegado el momento
 también de las proletarias!

COSTURERITA 1: ¿Y nosotras somos eso?

EL AGITADOR: Y natural que lo son...
 ¡y pior!... porque son el queso
 ¡de la vil explotación!
 la palabra es bien cantora;
 el término "proletarias",
 pues quiere decir: otarias
 con prole... ¿Manyan ahora?
 Y las llaman de ese modo
 porque la mujer de hoy en día
 no sirve más que para cría,
 ¡pa cría con prole y todo!
 Y esa es una aberración
 que no está con el progreso.
 Por eso parlo, por eso,
 ¡de la reivindicación! (Escena I, 3)

De este modo, se logra un efecto cómico a partir del contraste que produce la expresión de las nuevas ideas políticas europeas en versos lunfardos, que al mismo tiempo significa una apropiación de ese discurso. Por último, se presenta una caricatura crítica por medio de un personaje denominado El guardia blanca, que se define como "patriota y argentino" y acusa a esas ideas de "raras" y "extranjeras", así como persigue a rusos y judíos.

La bomba (1923), de Carlos Goicoechea y Rogelio Cordone,⁴³ presentada como "Pochade en dos cuadros", es una obra cómica asainetada. Si bien no presenta el lenguaje popular del cocoliche ni lunfardo, ni apela a las representaciones del sainete, incorpora elementos del género tales como la caricatura del anarquista. La misma propone la representación del "anarquista peligroso", aunque las situaciones de comicidad suavizan esa imagen. En enero de 1923, había sido asesinado el coronel Héctor B. Varela en un atentado anarquista, este había estado al mando de la unidad militar encargada de reprimir los movimientos huelguísticos de la Patagonia de 1920 y 1921. Este hecho sucedido en el mismo año del estreno de la obra teatral, seguramente, incidió en la representación paródica del anarquista como sujeto violento. De modo similar, el sainete *Al que nace barrigón es al ñudo que lo fajen* (1921), de Jorge Dowton y Luis Rodríguez Acasuso,⁴⁴ impone la representación paródica del anarquista peligroso, a partir de un zapatero y un vividor, quienes sueñan ascender por medio de la revolución. Más tarde, se retoma en *Giácomo Mussolini (ácrata)* (1928), de Antonio Bassi y Antonio Botta, la que se efectúa por medio del personaje de un chofer iniciado en el sindicalismo anarquista, quien luego de negarse a realizar un atentado mediante una bomba realiza un viraje hacia un discurso antianarquista.

43. *La Escena*. Revista teatral, Año VI, N° 282, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1923. Estrenada por la compañía Simari-Franco, teatro Smart, 6 de noviembre de 1923.

44. *La Escena*. Revista teatral, Año IV, N° 156, Buenos Aires, 23 de junio de 1921. Se estrenó en el Teatro San Martín por la compañía Arata-Simari-Franco, 23-5-1921.

Los enunciados de ambas leyes reaparecen como huellas en el discurso del teatro popular, si bien habían pasado varios años y podrían haber sido olvidados permanecían en la memoria discursiva. Son enunciados anteriores en los que muchas veces se apoya la visión deslegitimante para construir las representaciones del anarquista.

La figura del anarquista era una contraimagen de las fantasías de ascenso social de los sectores populares que eran impulsadas en gran parte de los sainetes. Sin embargo, en una porción importante del género se constituyó como representación de la identidad popular y no como sujeto extraño. Así, la disociación entre la cultura popular y la cultura anarquista promovidas por el temor del movimiento ácrata al efecto disolvente de esos géneros, recibía muchas veces por parte del teatro popular una respuesta integradora. Esto último, se evidencia en el recurso de heterogeneidad enunciativa, característico del género. Es decir que, al no existir marcas diferenciales en el texto dramático y mucho menos en la representación, el sainete renuncia a toda protección o a mantener una distancia frente al discurso anarquista. Mientras el discurso legislativo propugnaba la exclusión, el sainete, un discurso propio de los sectores populares, proponía una arriesgada integración del discurso anarquista.⁴⁵

45. Específicamente se trata de la forma no marcada de heterogeneidad mostrada, de acuerdo al modelo teórico de Authier-Revuz (1984), puesto que al inscribir el discurso anarquista no se emplean marcas textuales como las comillas o bastardillas (si pensamos en los textos dramáticos) sino que se emplea la parodia. Sin embargo, se trata de heterogeneidad mostrada porque existe una especificación de la alteridad a partir del empleo de otra lengua –el cocoliche–, o de un discurso diferente, un discurso de los otros, en este caso el discurso anarquista. En el caso de la inscripción del discurso anarquista en el sainete se plantea una forma de negociación. Tal como sostiene Authier-Revuz (1984, 11), las formas no marcadas de la heterogeneidad mostrada, "representan la incertidumbre que caracteriza la localización del otro en el continuum del discurso, otra forma de negociación con la heterogeneidad constitutiva: una forma más arriesgada, ya que estas formas juegan con la dilución, la disolución del otro en uno, del que este último puede salir enfáticamente confirmado, pero donde también puede perderse".

IV. Resemantización de las formas de representación del inmigrante en los sainetes de Armando Discépolo

Frente a la aspiración de homogeneidad y de disolución de las peculiaridades de los distintos inmigrantes en una nueva nación, impulsada por sectores de la elite, el sainete por medio de su miscelánea de representaciones proponía imágenes del mundo que rescataban y valoraban la diversidad y la heterogeneidad de cada grupo.

Las representaciones de inmigrantes italianos, españoles, rusos, turcos y franceses, paradigmáticas del género del sainete, se centran en caricaturizar los rasgos distintivos de cada grupo tanto de modo cómico como tragicómico. La inmigración masiva, factor decisivo en el proceso de conformación de la Argentina moderna y del modelo capitalista dependiente, en la que arribaron más de seis millones de inmigrantes, entre los que más de la mitad se radicaron definitivamente, tuvo tal impacto que impregnó definitivamente a los géneros populares, especialmente al sainete criollo.

En 1895 ya se contaba con un alto porcentaje de población de extranjeros inmigrantes, alrededor del 34 por ciento del total. La burguesía necesitaba mano de obra y promovía la llegada de inmigrantes con promesas de tierras que luego eran defraudadas. Así se convertían en trabajadores urbanos y en habitantes de conventillos en los que sufrían hacinamiento, enfermedades y explotación, situación que obtuvo respuestas tales como la Huelga de los Conventillos de 1907 declarada a causa del aumento de alquileres. El primer albergue era el Hotel de Inmigrantes, denominado por las crónicas de la época "conventillo oficial" o "presidio disimulado" y luego pasaban al conventillo. En un censo de 1904 se calculaba que en Buenos Aires existían 2.462 casas de inquilinato con 123.188 moradores, que era más del 10 por ciento de la población (Viñas, 1971).

En el primer modelo cómico del sainete predominó la caricatura del inmigrante. Se trata de personajes secundarios risibles, cuya parodia

humorística se va acrecentando a medida que avanza el siglo, tal como ocurre en los sainetes de Alberto Vacarezza. En el segundo modelo tragicómico esta representación pasa a ocupar un lugar central y se convierte en un personaje problematizado (Pellettieri, 1999).

Los sainetes de Carlos Mauricio Pacheco les otorgan un lugar protagónico a estas figuras, tratadas desde un punto de vista cómico y tragicómico, muchas veces ambas en convivencia en un mismo sainete. *Los disfrazados* (1906) y *Ropa vieja* (1923),⁴⁶ ambos tragicómicos, plasman en cada caso una imagen polisémica acerca del Buenos Aires inmigratorio de entonces. El primero postula la imagen del mundo como un carnaval en el que impera la confusión y la mezcla, en el cual todos portan disfraces diversos, es decir, presenta una metáfora que habla de las imposturas sociales. En una tarde carnavalesca surge esa representación cuando Don Andrés enuncia: "El mundo es un carnaval" (Acto único, s/n). Más tarde, plantea: "¡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!" (Acto único, s/n).

Ropa vieja se refiere al mundo como un cambalache. Postula la imagen de un mundo mercantilizado en donde todo tiene precio, a partir del espacio de un negocio de compra y venta, principalmente dedicado al *cambalacheo* de ropa usada, en el que se configura la representación de la mixtura inmigratoria y de lo subalterno por medio de la mezcla de objetos viejos y heterogéneos. A ello se agregarán la miscelánea de representaciones de inmigrantes rusos, italianos y porteños, además de la mezcla idiomática. El personaje reflexivo denominado Manduca expresa la metáfora del cambalache, que describe un mundo en el que el sujeto sufre una reificación y es una mercancía más: " (...) Cambalache grandote es este mundo donde lo compran a uno y lo venden y lo revenden..." (Cuadro primero, s/n).

46. *La Escena*, Supl. N° 84, 23 de julio de 1923. Estrenado en el teatro Smart, por la compañía Simari-Franco, el 6-7-1923.

Se trata de imágenes polisémicas que también se pueden encontrar en tangos posteriores como "Cambalache" (1934), de Enrique Santos Discépolo. Metáforas propias conformadas al calor de las culturas populares para expresar la experiencia de la mixtura inmigratoria y la situación social de las primeras décadas del siglo XX. Estas representaciones del mundo, a las que se agrega el sainete *Babilonia*, de Armando Discépolo, que observa a Buenos Aires como una Babilonia, se configuraron a partir de la percepción de aquella heterogeneidad social, de la necesidad de ordenarla y comprenderla mediante imágenes, constituyendo un conjunto misceláneo de representaciones. Estas se elaboraban a partir de las prácticas propias de las culturas populares: el carnaval en *Los disfrazados*; el negocio humilde de ropa usada y la práctica del *cambalacheo* en *Ropa vieja*; la práctica de la cocina y la apelación al nombre de un conocido conventillo de aquella época, con el fin de configurar la imagen de la mezcla y la confusión en *Babilonia*.

La inmigración italiana fue muy significativa numéricamente y socio-culturalmente, en tanto fue un grupo que penetró y constituyó todos los niveles de la sociedad argentina (Armus, 2000 (b)). Ello generó una mayoría indiscutida de figuras de inmigrantes italianos en los sainetes.

Los sainetes discepolianos se concentran especialmente en las figuras del inmigrante y elaboran una imagen diferenciada que admite una visión crítica y al mismo tiempo forjada de modo genuino, a partir de la apropiación de las prácticas y los materiales inherentes a las culturas populares (la oralidad, los saberes técnicos y la práctica de la cocina). Armando Discépolo antes de concretar el grotesco criollo, evidencia una conciencia de las relaciones de dominación en las que la cultura popular está inserta, que no se registra en la mayoría de las obras del género. En sus sainetes se apropia de algunos aspectos del género pero pone en cuestión su sistema misceláneo de representaciones. Por medio de recortes, desplazamientos y

reelaboraciones, toma distancia de la perspectiva populista propia del género. Emplea la figura tragicómica del inmigrante, con un fin crítico respecto de la imagen de un mundo integrado que generalmente ofrecía el género. Asimismo, evitó los intercambios con el tango, el cine, el deporte y el circo, posiblemente al considerar que llevaban a una excesiva espectacularización del género. Por lo tanto, su textualidad se mantuvo al margen de la segunda fase del modo de representación misceláneo en la que se establecieron estas mezclas.

Discépolo no practicó cruces con el tango seguramente por sentirse ajeno a la dimensión festiva que proponía la inclusión de bailes, canciones o música en los textos, aunque dentro de su textualidad fue una excepción *El guarda 323* (1915),⁴⁷ sainete cómico con elementos de zarzuela, escrito en colaboración con Rafael De Rosa que incluía partes cantadas y música.. No obstante, sus sainetes fueron estrenados por las típicas compañías del género: Florencio Parravicini,⁴⁸ Roberto Casaux,⁴⁹ y Pascual Carcavallo en un período en el cual no intervenía Luis Arata.⁵⁰

Los sainetes discepolianos se distancian de los aspectos sentimentales y de la estructura de consuelo típicos del género. Solo se acerca a los mismos de forma excepcional en *El guarda 323*. Su producción se distingue porque tampoco apuesta a las representaciones de la milonguita, del artista ni del compadrito. Se concentra en la figura del inmigrante, representante privilegiado del fracaso de las fantasías de ascenso social entre los sectores populares. Como en sus textos el tan ansiado ascenso no es una salida posible, se

47. *La Escena*, Año III, Suplemento 17, 15 de noviembre de 1920. Estrenado en el teatro Argentino, 18-5-1915, por la compañía de Florencio Parravicini.

48. Estrenó el sainete *El guarda 323* (1915).

49. Realizó las comedias asainetadas *El movimiento continuo* (1916), *Giacomo* (1924) y *El Chueco Pintos*.

50. Algunos de los sainetes estrenados fueron: *Mustafá* (1921), *L'Italia Unita* (1922), *Babilonia* (1925).

encuentran desplazadas las figuras de los artistas y la milonguita, quienes representan la posibilidad de éxito en dicha aventura. El barrio tampoco es considerado un refugio para esos sectores, por lo tanto, la figura del compadrito como representación del barrio ya no posee un protagonismo en esta textualidad. En su reemplazo, *El movimiento continuo* (1916),⁵¹ sainete tragicómico escrito en colaboración con Rafael De Rosa y Mario Folco, propone la figura central del inventor poco prevista antes en el género. Este funciona en una doble dimensión, por una parte representa el sueño de la fama y el dinero, criticado por Discépolo por medio del fracaso final de la máquina y, por otra, sugiere una forma genuina de representación de lo popular, que valoriza las habilidades manuales y técnicas de estos sectores a partir de dicha figura. Según Beatriz Sarlo (1992) la técnica es un campo no privilegiado por la elite intelectual y relativamente democrático, donde el "saber hacer" tiene un papel importante y compensa la ausencia de conocimiento. Esa valorización de los saberes técnicos se expresa en el monólogo del personaje Astrada: "Señores, yo opino que la práctica vale más que la teoría. Que vale más un martillo, una lima y un serrucho desafilado, que mil libras de letra menuda" (Acto segundo, s/n).

Las otras figuras que emplea Discépolo en este sainete son típicas del género: estafadores, criollos, inmigrantes, trabajadoras planchadoras y arrabaleros. El criollo Laureano se acerca a la figura del trabajador anarquista o socialista, pero en este caso no se parodia su discurso. Castañeda es un "grupí", "engrupidor de oficio", personaje que retoma las figuras de los vividores o estafadores. Asimismo, la oralidad del cocoliche, el mal hablar y el lunfardo funcionan como recursos cómicos, fundamentalmente, en el personaje del catalán Noy Astrada y en Felipe, el arrabalero. Otro

artificio cómico, propio de Discépolo, es el monólogo pronunciado por el catalán Astrada y por el del guarda de tranvía Don Pascual, en *El guarda 323*. Luego, en el grotesco, este procedimiento va a revertir su funcionalidad hacia lo dramático. A pesar del apego a ciertas representaciones y procedimientos cómicos, el texto se aparta de las normas del género porque todas estas figuras se encuentran entramadas ya no para narrar historias sentimentales, sino el fracaso de la aventura del invento y una estafa entre los propios vecinos. En los sainetes discépolianos los conflictos son causados por el dinero, así como por conservar el puesto de trabajo, o bien por fantasías de ascenso social, por lo tanto carecen de motivaciones sentimentales.

Mustafá, (1921),⁵² sainete tragicómico escrito en colaboración junto a Rafael De Rosa, presenta en el espacio de la pieza del conventillo un conflicto por dinero entre iguales, dos trabajadores inmigrantes, quienes terminan enfrentados debido a que el inmigrante turco oculta un billete de lotería que jugó conjuntamente con el italiano. Si el trabajo no ofrece una salida honrada solo resta robar y en esta carencia de salidas se ofrece el reverso de la moral del trabajo. En esta última se perciben –según plantea David Viñas (1996)– las pautas de un peculiar puritanismo entendido como código de las clases medias, que aquí se cuestionan. En este sentido el texto se vincula con los sainetes de Novión y se distancia de aquellos que promueven una moral del trabajo como ciertos sainetes de Pacheco y numerosos films que más tarde retomaron este mismo tópico.

Asimismo, el sainete discute con el género al parodiar su típico discurso de consuelo, en boca de Gaetano cuando afirma: "E lo lindo ese que en medio de esto batifondo nel conventillo todo ese armonía, todo se entiéndeno. (...) Este e no paraiso" (Cuadro

51. Teatro Argentino, N° 35. Estrenado por la compañía de Roberto Casaux, en el teatro Apolo, 28-7-1916.

52. Teatro Argentino, Año III, N° 40, 12 de julio de 1921. Estrenado por la compañía Pascual Carcavallo el 5 de marzo de 1921 en el Teatro Nacional.

primero, 7), situación que de inmediato se trastoca cuando comienza el conflicto por dinero. Luego, el texto introduce algunas exasperaciones propias del grotesco, tales como el estado de demencia en el que ingresa Mustafá, expresado por medio del ridículo y el patetismo en el momento en que "baila un baile loco, sin ruido, con interjecciones en voz ronca, rasgada" (Cuadro primero, 13). Estas se alternan con escenas que aún despliegan la comicidad típica del género, desarrollada tanto en la caricatura y el cocoliche cómico del turco en la construcción del breve segundo cuadro basado en la pura comicidad física y verbal de la pelea entre ambos inmigrantes. Nuevamente, se trata de una crítica a las fantasías de ascenso social, en este caso de los inmigrantes.

L'Italia unita. Ristorante, (1922), de Discépolo y De Rosa,⁵³ es un sainete cómico que apela a un espacio típico del género, un restaurante popular, lugar en el que se valoriza lo grupal y se presenta a la cocina como una de las prácticas culturales populares. El texto se limita a la representación del inmigrante y se concentra aún más en el tópico discepoliano de la enemistad entre iguales, esta vez en clave cómica, ya que ambos dueños del restaurante son italianos, pero como uno es genovés y el otro napolitano recelan, discuten, mantienen divididos a los mozos y a la clientela. Unos comen *macaroni* y otros *tayarine*. Al borde de la disolución toman conciencia de que esa enemistad es la que produce mayor clientela, entonces "la codicia los envuelve" y una vez más con el dinero como motor de la acción se unen para mantener el negocio y a partir de ese momento aparentar rivalidad. La representación de inmigrantes de una misma nacionalidad parece querer plantear que el problema no es la cuestión inmigrante sino la cuestión social, postula una imagen de enemistad en una misma clase social, entre iguales,

tópico que se presenta aún con mayor intensidad en *Babilonia*. En cambio, en los sainetes del género las tensiones habitualmente se producen entre el centro y el barrio, entre las diversas nacionalidades del conventillo, o entre gringos y criollos. En *Babilonia (Una hora entre criados)* (1925),⁵⁴ todas las representaciones se enmarcan en el denominador común de los "criados" y el espacio ya no es el lugar autónomo de lo popular sino una cocina en el sótano de una casa de clase alta. De este modo, se representa la dominación que se ejerce sobre los sectores populares, relación generalmente omitida en el sainete criollo.

Trabajadores criollos, inmigrantes gallegos, franceses, alemanes, napolitanos, ladrones, trabajadoras y un portero cercano a las figuras de anarquistas o socialistas, son representaciones típicas del género a las cuales se las ubica en un sistema jerárquico patrón-criados, representado espacialmente como arriba-abajo. Además se hace evidente el abandono de la perspectiva populista que destaca las virtudes de los sectores populares. Por el contrario se presenta el antagonismo entre iguales, en tanto uno de los trabajadores, el inmigrante español llamado José, intenta conservar su puesto en la casa por medio del robo de un collar y la acusación a su reemplazante, conflicto que termina en un enfrentamiento generalizado. Dicho estado social, se plasma en una imagen polisémica que ve a la sociedad como una "Babilonia", por medio de la cual se remite al proceso migratorio ya que la misma representa lo urbano, la confusión, la mezcla lingüística y de nacionalidades y, al mismo tiempo, se refería de modo directo al conventillo, puesto que uno de los edificios de aquella época poseía el mismo nombre. En *El guarda 323*, en *Mustafá* y luego en *Babilonia*, el autor elabora esa imagen miscelánea que en el primero se refiere a los pasajeros del

53. Publicado en *El Entreacto*. Revista Teatral, Año I, N° 8, 1922. Estrenado por la compañía Pascual Carcavallo en el teatro Nacional en 1922.

54. *Bambalinas*, Año VIII, N°389, 19 de setiembre de 1925. Estrenado en el teatro Nacional, por la compañía de Pascual Carcavallo, el 3 de julio de 1925.

tranvía: "¿Lo pasajero? ¡na Babilonia! ¡E na Babilonia co cada tipo oregenal, estragordenario!" (Cuadro II, s/n). En el segundo con el término "Babilonia" se refiere al nombre y a la mezcla del conventillo: "¿La raza forte no sale de la mezclanza? ¿E dónde se produce la mezclanza? Al conventillo (...) 'Lo do mundo', 'La catorce provincia', 'El palomare', 'Babilonia', 'Lo gallinero'" (Cuadro I, s/n), así como a la imagen de la mezclanza inmigratoria de Buenos Aires: "¿Per qué a Bonasaria está saliendo esta raza forte? Porque este ese no paíse hospitalario que te agarra toda la migracione, te encaja a lo conventillo, viene la mezclanza e te sáleno a la calle todo esto lindo mochacho pateadore, boxeadore, cachiporrero, e asaltante de la madonna" (Cuadro I, s/n). En Babilonia se postula un sentido crítico respecto de la imagen de una sociedad móvil y abierta plasmada en la época, en cambio, se presenta la imagen antitética de la confusión carente de todo orden de una Babilonia, la cual se elabora a partir de materiales propios de las culturas populares, tales como la oralidad del cocoliche y la apelación al lenguaje de la práctica popular de la cocina:

PICCIONE: Vivimo en una ensalada fantástica. (...) Eh, no hay que hacerle, estamos a la tierra de la carbonada: salado, picante, agrio, dulce, amargo, veneno, explosivo... todo e bueno: ¡a la cacerola! ¡Te lo sancóchano todo e te lo sírvenol! ¡Coma, coma o revienta! Ladrones, víctimas, artistas, comerciantes, ignorantes, profesores, serpientes, pajaritos... son uguale: ¡a la olla!... Te lo báteno un poco e te lo brindano. "¡Trágalo, trágalo o revienta!". ¡Jesú qué Babilonia!... 'Señores habitante, que cada cual se agarre co las uñas que tiene; la cuestión es agarrarse'. '¿Se ha agarrado?... ¡Qué tipo inteligente! ¡Bravo! ¡Bravo!...'. ¡Qué paíse fantamogórico! No te respétano nada, te lo improvisano todo. E come una galera de prestiyitadore: pone un aniyo e te sacan un

paragua; pone un pañuelo e te sacan (...) un ganso vivito y coleando (Acto único, s/n).

Sostiene David Viñas (1996, 142) que la textualidad de Armando Discépolo expresa "la más profunda y válida expresión literaria del fracaso de la inmigración propuesto por el liberalismo y que llega a sus límites de conciencia posible hacia 1930", lo cual en *Babilonia* surge a partir de esta imagen de la confusión y la mezcla como manifestación de un estado de crisis de la sociedad. Asimismo, según Osvaldo Pellettieri (1999), sus textos proponen un mensaje menos limitado que el ofrecido por el género hasta ese momento, sin embargo, no se generó un movimiento de teatro popular "moderno" y su obra permaneció como una expresión solitaria y excepcional.

En síntesis, en sus sainetes se apropia de algunos aspectos del género pero toma distancia de la perspectiva populista, a la vez que se concentra especialmente en la figura del inmigrante para elaborar una imagen diferenciada que admite una visión crítica y al mismo tiempo forjada de modo genuino, a partir de la apropiación de las prácticas y los materiales inherentes a las culturas populares. La producción de Armando Discépolo reformula la miscelánea de personajes configurada en la primera fase y consolida el protagonismo de las figuras tragicómicas del inmigrante, con el fin de cuestionar la imagen del mundo popular que ofrecía el género.

Por lo tanto, en este primer capítulo hemos estudiado de qué manera se configuró definitivamente una mixtura de representaciones propia del género, que postulaba la afirmación de un mundo social caracterizado por la diversidad y la mixtura, pero también por la integración. Las imágenes se asociaban al barrio, a su cultura y a ciertos valores como el del trabajo, así como al centro y a las fantasías de ascenso social. Del mismo modo, podían apelar al mundo de la política y de los inmigrantes, apostando a la

integración de estos sectores. Dichas representaciones poseían un efecto ordenador y reparador respecto de la fluctuante experiencia social y ponían en escena los espacios propios de los sectores populares: el conventillo, las fondas, los talleres, la fábrica y la calle.

> 2. Identidades misceláneas.

Intercambios entre el sainete y el tango

Mientras se concretaba la configuración de una miscelánea de representaciones, comenzaron a desarrollarse de modo temprano los primeros intercambios con manifestaciones provenientes de las periferias culturales, principalmente, en ciertos sainetes de Carlos M. Pacheco que fueron estudiados en el capítulo anterior. Los intercambios se intensificaron de forma notoria en los años veinte. Se efectuaban entre géneros considerados "subalternos" por la cultura legítima: el teatro "chico", el circo, el tango (música, baile y canción), la cinematografía de los primeros tiempos, la revista porteña, o extra artísticas como las prácticas deportivas. La segunda fase de las formas de representación miscelánea cobró impulso a partir de 1918, año en el que se estrenó por primera vez un tango canción en el sainete *Los dientes del perro*, de Alberto Weisbach y José González Castillo, a partir de cuya puesta en escena se multiplicaron las prácticas de mezcla. En paralelo el cine silente de la década del veinte practicó las primeras mezclas, especialmente con el tango, tomando como modelo las del sainete.

I. Los primeros préstamos entre el sainete y el tango

Las mezclas sainete-tango canción imprimieron variantes al género e inauguraron los intercambios de los años veinte, aunque ya poseían antecedentes desde el inicio de ambas manifestaciones. Se remontan a los comienzos del género chico a partir de la presencia de la música y la coreografía del tango en numerosas puestas en escena. Uno de los primeros ejemplos fue *Fumadas* (1902), de Enrique Buttaró,⁵⁵ en el que se presentaba Pucho, un reo orillero (interpretado por Pablo Podestá),

55. Sainete estrenado por la compañía José Podestá en el teatro Apolo. Publicado en *Bambalinas*, N° 208, 1° de abril de 1922.

quien enseñaba a bailar el tango con corte a Rosa, acompañado por la música compuesta por Antonio Podestá con el mismo título. El sainete lírico *El caburé* (1910), de Roberto Cayol con música de Arturo De Bassi, demuestra que los préstamos también se realizaban en el otro sentido, desde el sainete hacia el tango, en tanto su éxito teatral inspiró la composición del tango del mismo título que se estrenó en los bailes de carnaval de 1911. En *Los escrushantes* (1911), de Alberto Vacarezza, tres ladrones bailaban algunos pasos de tango con cortes y en *El tango en París* (1913), de Enrique García Velloso, se incluía la música de tango y se relataba la historia de un grupo de bohemios que partían hacia París. Según testimonia en sus memorias José Antonio Saldías (1968), uno de los actos de su obra *Una noche de garufa* (1913), transcurría en el Café de Hansen. Fue una de las primeras en presentar una orquesta típica porteña cuyo bandoneón era ejecutado por Osvaldo Fresedo. Por último, en un conjunto de sainetes de Carlos M. Pacheco se presenta la música y la coreografía del tango. En *Los disfrazados* (1906)⁵⁶ tres compadres al modo de los tres ratas de la revista del género chico hispano *La gran vía* (1886), de Felipe Pérez y González,⁵⁷ bailaban el tango con sus compañeras, recitaban versos alusivos a los pasos característicos y nombraban los lugares de baile del Victoria, de la Vasca y de la china Rosa. Los primeros textos decían:

Soy el mulato Papilla
bailarán de bute y soda.
Soy el taquero más pierna
para un tango quebrador.
Cuando me enrosco a la mina
la hago girar y me estiro.
Bailando en sus ojos miro
todo mi orgullo y mi amor (Acto único, s/n).

56. Estrenado en el teatro Apolo, publicado en *Bambalinas*, N° 49, 15 de marzo de 1919.

57. Se presentó en Buenos Aires en el año 1887.

Las mariposas (1912), representaba el cabaret Armenonville en su segundo acto, en el que la protagonista salía a bailar el tango. Otra obra del mismo autor fue *El cabaret (Escenas de la noche porteña)* (1914),⁵⁸ que se ubicaba en un cabaret "de la gente noctámbula, elegante y viciosa", en el cual se indicaba "Al foro, una tarima roja donde está la orquesta, media docena de tipos, de frac colorado. Espacio al centro donde bailan las parejas" (Cuadro primero, 3). De manera que el sainete se apropiaba de los espacios, de la música y de la coreografía del tango. Además, se deben agregar a esta primera fase otros sainetes de Pacheco ya estudiados en el capítulo anterior, en los que se incluyó música de tango, tal como en *Música criolla* (1906), en colaboración con Pedro E. Pico, que se encuentra entre los primeros en presentar al tango en el título de un sainete. El tercer cuadro se desarrolla en un "café al aire libre" con cierre de tango y ofrece una mirada final que vincula la ambivalencia de la música del tango con el carácter igualmente tragicómico del sainete: "¿Un tango no es triste y alegre al mismo tiempo? Ahí tenés: ¡música criolla!".⁵⁹

El sainete por medio de la imagen del conventillo fundó un espacio de encuentro social, representó tanto los deseos de integración como las tensiones entre los distintos sectores y de este modo intentó plasmar una representación de las experiencias urbanas que generaba la mezcla social. El tango se vincula con las formas de representación misceláneas del sainete:

58. Publicada en *El teatro Nacional*, N° 36, Buenos Aires, 11 de abril de 1914.

59. Estas primeras prácticas de mezcla con la música y la coreografía del tango, también fueron apropiadas de modo temprano por la revista porteña. Un ejemplo fue el estreno de *Frappé-Journal N°1*, (teatro Mayo, 10-9-1915), con un prólogo y siete cuadros. Algunos de ellos eran cuadros políticos de actualidad y las críticas mencionaron el primero, "Un concurso de bailes", del que plantearon que "tiene valor el solo número de tango, pues los demás nada interesan" (*Última Hora*, 11-9-15). *La pebeta del bar Copetín* (1917), de José González Castillo con música del maestro Jesús Ventura, era una opereta cómica en la que abundaban, según la crítica, los más populares tangos, por lo cual esta obra, cercana al género chico y a la revista porteña, puede ser considerada un antecedente inmediato de las vinculaciones del autor José González Castillo con las características misceláneas sainete-tango.

El tango es el efecto musical de esa mixtura, un caleidoscopio italiano, español, judío, francés, alemán, africano. Pero esto no implica que se trate de un sincretismo de saberes sino de una fusión de vivencias, de cosas, de instrumentos, de los que cada cultura tomará aquello que necesite. Todo es foráneo, el baile de agarre, el nombre mismo. Salvo la milonga campera, de la que el tango se nutre principalmente en el ritmo, el resto de los elementos que le dan vida encuentran su raíz en el mosaico inmigratorio (Varela, 2005, 29-31).

Las regiones de circulación del tango planteaban contrastes notorios. Por un lado, aquellas zonas populares del sur a las que concurrían las clases subalternas del conventillo, por otro, los cabarets en cuya concurrencia predominaban los sectores altos. La consagración europea propició la aprobación, a lo que se sumaron otros factores tales como el ascenso de la clase media con el radicalismo y la consiguiente aceptación del tango por parte de esos sectores. En la segunda década del siglo, el tango ya había ingresado a ámbitos privados familiares y era aceptado por sectores de la clase media. A partir de esto se agregaron nuevas zonas de circulación.

II. Apropiaciones del tango canción (1918-1922)

En el marco de tales cambios, el tango –en su origen un producto de las clases subalternas– sufrió un proceso de apropiación por parte de las culturas de la naciente clase media y de ciertos sectores de las capas altas. Estos procesos delatan las influencias recíprocas que pueden existir entre la cultura subalterna y la cultura hegemónica, de acuerdo a la hipótesis de la circulación cultural formulada por Mijail Bajtin (1974) y retomada por Carlo Ginzburg (1986) en sus estudios sobre las relaciones entre dichas culturas. El sainete, especialmente en los años veinte, participó de ese proceso de apropiación del tango, en tanto en ese momento el género chico ya no era un producto espontáneo de las culturas populares como en sus inicios, sino que se trataba de pequeñas empresas de artistas de la clase media en formación. En esa misma década las salas del cinematógrafo

incorporaron el tango por medio de ejecuciones en piano y de orquestas en vivo que, más tarde, en el cine sonoro continuaron a partir de las mezclas con el tango canción, así como de la presencia de las orquestas y el baile en el interior de los filmes. En la década de 1930, la radio fue una gran difusora del tango, ya que existían numerosas estaciones que presentaban conjuntos o cantores en vivo.

En esta segunda parte del capítulo trataremos la evolución de las mezclas a partir de la inclusión del tango canción, dando lugar a la segunda fase de las formas misceláneas. En los sainetes que dieron comienzo a esta última, trataremos el proceso de influencias mutuas que desencadenaron estos intercambios, así como la participación esencial del sainete –a partir de nuevas operaciones de uso– en el proceso de refuncionalización sentimental, de acuerdo al planteo de Gustavo Varela (2005) para caracterizar el desarrollo del tango canción. Asimismo, estudiaremos las distintas representaciones del cabaret y su significación en los sainetes de los primeros años veinte. Por último, se analizarán las diversas funciones poéticas, dramáticas y narrativas que cumplía el tango en los sainetes, así como la recepción crítica de la miscelánea entre el sainete y el tango.

El estudio de las prácticas de mezcla entre manifestaciones procedentes de las culturas populares y de las incipientes industrias culturales, permite analizar una cara inexplorada del género. Una gran mayoría de las obras del género incluían un tango canción y algunas veces podían ser hasta dos títulos, a lo que se agregaba la presencia de la orquesta y escenas a partir de su coreografía, sin embargo estas inclusiones no deben ser pensadas como agregados circunstanciales o decorativos, sino como estructurales en el desarrollo del sainete de los años veinte.

La evolución del tango canción se encuentra completamente asociada al sainete. *Mi noche triste*, que marca el inicio del tango canción, recién amplió su recepción a partir de su presentación en el género chico. *Milonguita*, considerado estrictamente el primer tango canción porque tanto su letra como su música fueron compuestos especialmente

y porque concretó su estructura musical, también fue concebido junto a un sainete del mismo autor. Destacados poetas de tango como Pascual Contursi, Alberto Vacarezza, Manuel Romero y Enrique Santos Discépolo participaron de los intercambios sainete-tango.

No se debe perder de vista que se trataba de textos de carácter altamente misceláneo, que no presentaban un carácter homogéneo sino híbrido. Por lo tanto, nunca se encontraban completamente fusionados en la puesta en escena sino que planteaban ciertas disociaciones narrativas. Era posible que entre el sainete y el tango surgieran diferencias en la forma de representar a figuras como la milonguita y en consecuencia se plantearan oposiciones de sentido, puesto que muchas veces ambos eran producto de distintos autores o los tangos eran incorporados sin ser escritos especialmente para la puesta en escena.

Al estudiar ambas manifestaciones de modo aislado, se tiende a omitir el proceso de evolución conjunta que transitaron y en especial la función central del género chico en la configuración del tango canción. Nuestra hipótesis plantea que el sainete efectuó un uso sentimental y moral, que refuncionalizó y además constituyó al tango canción. La noción de usos la empleamos en el sentido que propone Michel de Certeau (1996), como una operación de desvío o de nuevo empleo. El tango canción había tomado distancia de las primeras letras que exaltaban lo sexual, al comenzar a cantarle al amor y a desarrollar una temática sentimental teñida de moral (Varela, 2005). En gran medida, este proceso se desencadenó a raíz de su inclusión en las intrigas sentimentales de los sainetes y por su presentación ante un público más amplio. La miscelánea entre el sainete y el tango canción, potenció nuevos tópicos, intensificó los asuntos sentimentales y propuso sentidos que iban desde la condena del mundo del cabaret hasta su defensa. El tango había realizado el pasaje del prostíbulo y del conventillo a los cafés, a los salones de baile y a los cabarets, ámbitos a los que se agregarían los teatros del centro en los que se ofrecían sainetes.

Si tenemos en cuenta el estreno del tango canción en el interior del género del sainete, habría que analizar que ello sucedió en el marco de

cabarets representados, por lo cual no solo la incorporación de la letra moderaba su erotismo original, sino que también el baile se ejecutaba en un cabaret estilizado, teatral, que atenuaba aún más su carácter sexual por tratarse de pura ficción. Pero a la vez esta apropiación del tango conservó ciertas huellas de aquel erotismo y de aquella procedencia popular que se intentaba reprimir: en el cuerpo del actor popular, en el tango bailado que irrumpía en el centro de la escena del cabaret, así como en el protagonismo de la milonguita que aún ponía en cuestión valores familiares vigentes. Esta dualidad es explicada por Carlo Ginzburg ([1976], 1986) al definir la categoría de apropiación como un hacer propio lo ajeno que origina tanto un proceso de refuncionalización como de conservación de las huellas de aquello apropiado. Por lo tanto, el sainete sufrió transformaciones a causa de estos contactos: se trasladó del conventillo al espacio del cabaret, tomó en préstamo sus representaciones, en ciertos casos extendió los textos poéticos más allá del tango canción y desplegó sus matrices de representación dramática. La unión entre *Los dientes del perro* (1918), de José González Castillo y Alberto Weisbach⁶⁰ y el tango canción *Mi noche triste* de Pascual Contursi y Samuel Castriota, abrió la fase de intercambios más intensa. Se trató no tanto de un primer tango canción con letra, sino del que inició el proceso de refuncionalización sentimental del tango (Varela, 2005).⁶¹

60. Se estrenó el 26-4-1918, en el teatro Buenos Aires, por la compañía Muiño-Alippi. *Bambalinas*, N° 52 (Segunda edición), s/f. En aquel estreno teatral se agregaban la presentación de la orquesta típica de Roberto Firpo en escena y la interpretación del tango canción a cargo de la actriz Manolita Poli.

191 *Mi noche triste*, de Pascual Contursi con música de Samuel Castriota, había sido escrito en Montevideo —donde vivió el autor unos años— sobre la música del tango *Lita*, del pianista Samuel Castriota, además de otras letras inaugurales como *Ivette*, *Flor de fango*, *La Biblioteca* y *Qué querés con esa cara*, estrenadas en cabarets como “Moulin Rouge”. Fue estrenado en 1917 por Carlos Gardel, con anterioridad a su inclusión en el sainete, junto a un repertorio de canciones criollas en el teatro Esmeralda. En esa ocasión sin repercusión popular, mientras que en el estreno del sainete el éxito fue rotundo y se presentó dos temporadas consecutivas: 1918 y 1919 (Ulla, 1967; Pellettieri, 1980).

A partir de los primeros cruces con el tango canción, en los años veinte, los intercambios con este último y con otras manifestaciones se volvieron sistemáticos y se practicaron asiduamente entre la mayor parte de los cultores del género, tanto en las producciones de autores pioneros como Carlos Mauricio Pacheco, como de otros autores destacados del género como Enrique García Velloso, José González Castillo, Alberto Novión, Roberto Cayol y Alberto Vacarezza. A estos se agregaban aquellos que desarrollaron sus producciones fundamentalmente alrededor de estas mezclas con el tango, tales como Alberto Weisbach, Samuel Linning, Manuel Romero, Pascual Contursi y Enrique Santos Discépolo. Este encuentro no fue casual, en tanto ambas manifestaciones poseían procedimientos, tópicos comunes y una larga tradición de intercambios con la música y el baile de tango que los fortaleció mutuamente. Así se abriría un período en el cual sainete y tango canción mantendrían estrechos contactos, además, ambos comenzarían a apropiarse de sus representaciones.

No obstante, el carácter polisémico de la puesta en escena permitió que perduraran, en diversos niveles signícos, huellas de aquel erotismo y de aquel origen popular que se intentaba reprimir. La sensualidad emergía en las incitantes caricaturas o en las fotografías coloreadas de la puesta en escena que ilustraban las portadas de las publicaciones teatrales,⁶² o bien, más tarde, afloró en las *vedettes* que exhibían de forma inédita sus cuerpos, cuando se estrenaba un tango canción en el marco de una revista porteña. El espacio representado del cabaret ahora protagonista en una diversidad de sainetes, mostraba zonas vedadas, que sin llegar a ser prohibidas, eran espacios restringidos de la ciudad que de este modo se hacían en mayor

medida públicos, compartidos. Por lo tanto, la refuncionalización del tango hacia lo sentimental en el marco del sainete, conservó las marcas de aquello apropiado, en tanto en la puesta en escena se filtraban los gestos corporales y la pregnancia de los lugares representados. No todo se reducía al discurso sentimental de las letras del tango canción.

Entonces, el cabaret se convirtió en el novedoso y paradigmático espacio, que protagonizó gran parte de los sainetes de los años veinte, en los que es posible analizar las diversas representaciones en pugna también vigentes en el mundo social urbano de la época, que expresaban las tensiones entre la cultura popular y la dominante. Con desarrollo del tango canción y la aparición del cabaret, que era un nuevo y fascinante espacio de lujo, sensualidad y diversión, se propondría un cambio en aquellos sainetes que lo representaban, consistente en el pasaje de la fiesta en el conventillo a la fiesta en el cabaret. Este último constituía una zona de encuentro entre los niños bien y los sectores populares generalmente representados por los músicos de tango y las milonguitas que allí trabajaban. Se trataba de una representación de los deseos de ascenso y del paso a una identidad ya no recluida en el conventillo sino en contacto con otras clases y con posibilidades de elevación. El cabaret fue el marco de las primeras mezclas sainete-tango canción, que se presentó recurrentemente en una serie de sainetes: *Los dientes del perro* (1918), de José González Castillo y Alberto Weisbach; *El cabaret Montmartre* (1919), de Alberto Novión; *Armenoville* (1920), de Enrique García Velloso; *Delikatessen haus (Bar alemán)* (1920), de Alberto Weisbach y Samuel Linning; *La borrachera del tango* (1921), de Elías Alippi y Carlos Schaeffer Gallo; *El tango de la muerte* (1922), de Alberto Novión y *Milonguita* (1922), de Samuel Linning.

Pascual Contursi debe ser considerado no solo el fundador del tango canción sino también de la miscelánea entre el sainete y los tangos cantados. Sus dos primeras experiencias de mezcla se efectuaron en sainetes que no eran suyos: *Los dientes del perro*, de José González

62. Es elocuente la ilustración de la portada de la revista *Bambalinas* (N° 37, 14 de diciembre de 1918), en el caso de *El tango en París*, de Enrique García Velloso, en la cual una caricatura muestra a una pareja bailando con posiciones sensuales.

Castillo y Alberto Weisbach y *El cabaret Montmartre*, de Alberto Novión. El tango "Mi noche triste" en afinidad con el sainete tragicómico *Los dientes del perro* en el que se incorporó,⁶³ en el marco de un cabaret abría un breve subrelato de amor desdichado que empleaba, con sentido poético, palabras en lunfardo y elementos populares como el espacio y los objetos de una habitación modesta. Era una descripción que encontraba poesía sin negar ni idealizar la pobreza, además de apostar al valor del sentimiento y del amor, ya lejos de la etapa prostibularia. Las conexiones tango-sainete son claras, pues este último también poseía una intriga sentimental que era el marco en el que se incluía la ejecución del tango canción, además de otros vínculos como el uso del lunfardo y las apropiaciones de la cultura popular típicas del sainete.

Ahora bien, el tango de Contursi de 1917 había sido escrito con anterioridad y luego se había incluido en el sainete. Entonces, si bien existían las conexiones estéticas anteriormente mencionadas no había una relación demasiado estrecha con la acción dramática. En el sainete la desdichada era la milonguita María Esther, quien de ser vendedora en Harrods sufría una serie de engaños por parte de un hombre que la llevaba a diferentes ambientes: "en Palermo, en Armenonville, en los cabarets, me exhibía como si pusiese todo su afán en arrancar a girones el pudor que vanamente pretendía conservar" (Cuadro I, s/n), hasta que

63. Se estrenó el 26-4-1918, en el Teatro Buenos Aires, por la compañía Muñío-Alippi. *Bambalinas*, N° 52 (Segunda edición), s/f.. Se trató de una obra que planteaba un híbrido con la comedia, a partir del ámbito familiar del último cuadro. Según el testimonio de su hijo José María Contursi la decisión de Elías Alippi fue fundamental respecto de la inclusión del tango en la puesta en escena de *Los dientes del perro*:

La obra, el sainete que le mencioné, no era por cierto uno de los éxitos más brillantes. No caminaba. Elías Alippi, que actuaba también en la obra, sugirió incluir el tango de mi padre y Castriota en el sainete. Y sale Manolita Poli cantando el tango y es un éxito. Eso fue en 1918. El tango, incluido a último momento, levanta la obra y le digo que mucha gente iba a ver la obra para después escuchar el tango (Ulla, 1967, 154).

finalizaba en la soledad y el abandono debiéndose ganar la vida con el trabajo en el cabaret. Por lo tanto, ambas historias, la del tango y la del sainete, solo se unían y potenciaban en tanto mostraban historias de amor desdichadas, la primera desde el punto de vista masculino y la segunda desde la perspectiva femenina de la milonguita. La desconexión entre la historia relatada por el tango y la del sainete, sumada a la necesidad de renovar la atracción de la segunda temporada de 1919 con una nueva canción, llevó al reemplazo de *Mi noche triste* por otro tango denominado *¿Qué has hecho de mi cariño?*, de José González Castillo,⁶⁴ que esta vez se insertaba completamente en la acción dramática, desplegando la historia del desengaño amoroso de la protagonista desde el ángulo del melodrama de la mujer abandonada, el cual además funcionaba como un *flashback* por medio del que se accedía al pasado sentimental de la milonguita. El cambio por un nuevo tango canción, que cumplía precisas funciones dramáticas y narrativas, amplificó los aspectos melodramáticos, lo cual permite apreciar el uso sentimental del mismo por parte del género del sainete.

La representación del cabaret se ofrecía en el primer cuadro, en el que se indicaba: "Interior de un Cabaret en pleno funcionamiento. La orquesta (típica), sobre una tarima" (Cuadro I, s/n), al que se agregaban la figura de la milonguita y de los patoteros, en algunos casos caricaturescos. Asimismo, se bailaban diversos tangos con la sugerente indicación: "Se ha de bailar el tango, como en los cabarets. Una pareja de mujeres solas. Con 'cortes y quebradas'. En la orquesta debe haber los ruidos peculiares de las auténticas, gritos, ladridos, silbidos, etcétera." (Cuadro I, s/n). En efecto, en el cabaret representado con minuciosidad realista se desarrollaba la historia sentimental de la milonguita que iba a ser redimida por un joven. Hacia el final del cuadro, el tango cantado por la milonguita completaba la escena del cabaret. Es decir que, el

64. En esta segunda temporada cambió la orquesta por la de Juan Maglio, *Pacho*, quien fue el compositor de la música del tango estrenado.

espacio del cabaret en el que estaban en contacto diferentes clases sociales, al que se agregaban la orquesta típica en escena y el tango –no tan adecentado como el que se bailaba en ambientes familiares–, eran marcas de aquella procedencia prohibida del tango que pervivían entre los pliegues del relato sentimental.

Con respecto al cierre del sainete que planteaba la posibilidad de regeneración para la milonguita, este causó un debate entre la crítica, que decía no estar de acuerdo con las teorías "malsanas e inaceptables" (*La mañana*, 27-4-1918) o bien alertaba acerca de que: "La teoría, frecuentemente mantenida en el teatro, sería peligrosa para la vida particular" (*El Diario*, 27-4-1918). Mientras que otros medios adhirió a la propuesta de la escena final (*La Época*, 27-4-1918; *El Hogar*, 1918). Por lo tanto, tal encendida polémica en el primer sainete con tango canción se debió a que el texto dramático eludió la fácil condena a la milonguita y al cabaret.⁶⁵ Si bien el tango canción cumplía un fin sentimental, al mismo tiempo era un portador de ambientes y situaciones, tales como el cabaret con sus mujeres y el erotismo del baile del tango, que aún ponían en cuestión valores familiares vigentes.

*El cabaret Montmartre*⁶⁶ incluyó *Flor de fango*, de Pascual Contursi y Augusto Gentile, nuevamente como indica su título en el ámbito del cabaret. Se trataba de un tango sentimental y caricaturesco, cuyo carácter tragicómico se vinculaba con el sainete de Novión. En el tango se narra irónicamente la historia de una milonguera que abandona el conventillo por una vida de mayores lujos pero en soledad y sin amor,

65. En el segundo cuadro se enfrentan las ideas del padre de familia, que ve a María Esther como una "mujer del cabaret" o "una meretriz" que no debe permanecer en su hogar, con las ideas más liberales de Payo y Héctor. Estos últimos plantean una ruptura con respecto a los prejuicios de la época, en tanto proponen la posibilidad de una regeneración de la milonguita, considerada una víctima de la moral vigente que le impide concretar su deseo de cambio de vida y de purificación.

66. Se estrenó el 25-6-1919, en el teatro Nacional, por la compañía Arata-Simari-Franco. El teatro Argentino. Revista teatral, N°1, Año I, Segunda edición, s/f. María Luisa Notar cantó el tango que en 1917 ya había sido grabado por Carlos Gardel.

por lo cual recae sobre la misma una visión crítica, si bien no condenatoria. El sainete mostraba la contracara de la historia del tango, ya que la milonguera regresaba al orden moral del hogar y se convertía en madre, hallando, quizás, una forma de equilibrar la representación descarnada de la milonguita que ofrecía el tango.

La crítica –cargada de rechazos hacia el género– señaló de forma negativa la reiteración del ámbito del cabaret que ofrecía esta nueva forma de mezcla sainete-tango, además de expresar preocupación por el tango desarrollado en escena por los bailarines al señalar: "Los Undarz en una danza sensual, acaso en exceso" (*La república*, 26-6-1919). Sin embargo, otros medios destacaron la novedosa presentación del cabaret publicando fotografías de la misma (*La montaña*, 28-7-1919), así como la publicación del texto en la revista *El Teatro Argentino* se plegó a la fascinación por el mundo del cabaret e ilustró la tapa con una fotografía coloreada de una escena de aquel cuadro. Nuevamente, afloraba la sensualidad original del tango y sus ambientes y, al mismo tiempo, el sainete efectuaba un uso sentimental y moral en tanto intentaba suavizar la imagen de la milonguita ofrecida por el tango canción.

Otro sainete que propuso la representación de un cabaret fue *Armenonville* (1920),⁶⁷ con la diferencia de plantear una mirada condenatoria. La sanción queda a cargo del escritor Carlos, que reflexiona y predica moral al caracterizar al tango como "el baile de la perdición y del delito" o al mencionar "la locura del tango" (Cuadro I,

67. Se estrenó por la compañía Arata-Simari-Franco, el 12-3-1920, en el teatro Nacional. *Bambalinas*, N° 103, Año 3, 27 de marzo de 1920. El texto posee un lenguaje más cercano a la comedia, ya que no se emplean el cocoliche, el lunfardo o las expresiones de la oralidad popular, si bien la situación colectiva, el espacio de cabaret y el tango, además de las representaciones de inmigrantes caricaturizados, de milonguitas y de patoteros, son aspectos propios del género del sainete. A esto último se agregaba la comicidad de Luis Arata, quien interpretó al personaje a partir de los procedimientos del actor popular tales como la maquieta de un catalán y la coincidencia abusiva con fines cómicos puesto que era hipnotizado y permanecía en ese estado en varias escenas.

s/n). No obstante, la refuncionalización sentimental y moral del tango, promovida por el sainete al condenar al cabaret, marchaba acompañada del pasado prostibulario que se intentaba reprimir, que afloraba en los textos y en la puesta en escena de aquel espacio al colocar en el centro a la milonguita y otorgar un contundente protagonismo al tango que según indicaban las didascalias: "Llenará como una obsesión, casi todo el cuadro" (Cuadro II, s/n). *La borrachera del tango*⁶⁸ se plegó a la condena al cabaret por medio de la descalificación de la figura protagónica del patotero, que se refuerza con la representación de la vieja y decadente milonguera La payasa.⁶⁹ El tango, con este último título y escrito por los mismos autores del sainete, colabora con la crítica al cabaret incorporando la representación de la milonguera y relatando su pasado de alegría en la pobreza, así como juventud, belleza, hasta alcanzar la decadencia, el dolor y el abandono. La misma se presenta como una víctima del bacán o del patotero, que era una imagen de los sectores altos. Si bien el nombre Payasa es peyorativo, al mismo tiempo el tango ofrecía una mirada sentimental hacia la milonguera.

Por lo tanto, este sainete, que además de presentarse en el cabaret transcurre en el espacio de una casa rica, adhiere a la visión del cabaret que poseen sectores de las clases altas, con su discurso moralista y condenatorio. Además de significar diversión inmoral,

68. Estrenada en 1921, en el teatro Buenos Aires, por la compañía Muiño-Alippi. *La Escena*, Supl. 64, 3 de julio de 1922. Se trata de un híbrido con la comedia y el melodrama, puesto que se desarrolla en el ámbito familiar, si bien posee procedimientos del género del sainete tragicómico tales como las representaciones de inmigrantes, el patotero y la milonguita, algunas caricaturas cómicas, el tango y el cabaret. Más tarde, el sainete, se encuentra invadido por el melodrama y la comicidad del género se reduce al mínimo, ya que el patotero —representación de la inmoralidad— actúa como un villano y abandona a una muchacha protegida por la familia. La mirada final es dramática y educativa. El patotero muere en escena enfermo con convulsiones, mientras la imagen del trabajo es encarnada por su hermano ingeniero quien inaugura un dique representado en la escenografía final, que ilustra la fuerza positiva del progreso.

69. Interpretado por la actriz Carmen Giménez.

también era visto como un espacio de contacto con la cultura popular, con el tango todavía no tan domesticado y con otros sectores sociales como las milonguitas quienes podían disolver sus propios valores de clase dominante. Se temía "la borrachera del tango" a la que alude el título. De todos modos, a pesar de la internalización del discurso dominante, el sainete poseía componentes populares al practicar la mezcla con el tango, ajena a los cánones hegemónicos.

Tal vez, a raíz de dicha adhesión al discurso de las clases altas, la crítica elogió su "espíritu educativo y moralizador" y destacó el primer cuadro por sobre el del cabaret. No obstante, en ciertos casos no logró sustraerse de la atracción del mismo, ni del tango: "El del cabaret adquiere mucha animación con la orquesta típica La Argentina, cuyos cinco bandoneones hicieron estremecer de alegría la barra de milongueros. Muy agradable el tango *La payasa* cantado emotivamente por la Giménez" (*Última Hora*, 11-11-1921). Otros medios atacaron frontalmente la representación, en tanto más allá de toda condena propiciada desde el discurso verbal era claro que la escena del cabaret era provocativa y espectacular: "El asunto no deja de ofrecer interés y algunos de los personajes están bien dibujados, pero los autores han tenido el desacierto de intercalar un cabaret en su producción y este recurso basta para disminuirla en su valor artístico" (*La Nación*, 11-11-1921). Dicho rechazo se extendía al tango, que en otros medios ni siquiera era mencionado por el título sino de modo peyorativo al comentar sin más detalles la inclusión de un "tango cantado por una desdichada cocainómana" (*El diario español*, 11-11-1921).

Delikatessen haus (Bar alemán),⁷⁰ transcurre en un bar alemán

70. Se estrenó el 12-5-1920, en el Teatro de la Opera, por la compañía Vittone-Pomar. Publicada en *Teatro Popular*. Revista teatral, N°30, Año II, 1 de junio de 1920. Además de los capocómicos en roles caricaturescos, Vittone como Milán y Pomar como Kluck, participaban las actrices Olinda Bozán interpretando al personaje cómico Frau Sofía y María Ester Pomar como Blanca, un personaje melodramático, cantaba el tango *Milonguita*.

nocturno de Buenos Aires, un ámbito idéntico al de un cabaret.⁷¹ El tango incorporado esta vez fue *Milonguita*, con versos de Linning y música de Enrique Delfino que, según José Gobello (1977), debe ser considerado en sentido estricto el primer tango canción, en tanto fue compuesto expresamente para ser cantado –tanto la letra como la música– y porque propone la que luego va a ser su estructura musical.⁷² Asimismo, *Milonguita* tuvo la importancia de haber bautizado a la figura de la milonguera, a partir de un diminutivo afectivo que resumía el punto de vista no condenatorio desde el cual se narraba su historia.⁷³ En el tango, por medio de una triste música que incrementaba lo sentimental, se

71. En el mismo se indica una “conurrencia abigarrada” y se traslada allí a la mezcla inmigratoria del patio del conventillo. Uno de los mozos es un inmigrante italiano que se expresa en cocoliche, al que se agregan los inmigrantes alemanes Frau Kluck y Frau Sofía, la pareja cómica, además de la caricatura de los patoteros. En los diálogos se despliega la comicidad verbal por medio de la caricatura de esta última, que incorpora los típicos chistes del género sobre el idioma. Entre todos ellos se encuentra la directora de la orquesta y violinista llamada Blanca, una madre soltera con una historia melodramática. La misma ahora es protegida por el mozo Milán quien cumple un rol paterno, ya que antes fue expulsada por su verdadero padre. La intriga melodramática se continúa con las diversas visitas del padre al bar, que continúa rechazándola y la considera una “perdida”. Se agrega la historia de Mario, un patotero enjuiciado también por su padre mozo del bar, quien lamenta que el hijo siempre está en “la carrera, lo cabaré, muqueres... de farra siempre, borracho” (Cuadro I, 12). El hijo oculta ante sus “amigos bien” que el mozo es su padre. En el segundo cuadro, dos meses después, Mario reaparece y desea reformarse luego de haber llegado hasta el robo. Así, se une la pareja sentimental de Blanca, “la señorita de orquesta que dio un mal paso con un cliente”, y Mario, quien dice: “Hagamos de nuestras dos vergüenzas un poco de felicidad” (Cuadro II, 26). Se trata de un texto tendiente al melodrama, en tanto del sainete solo permanecen el marco cómico dado por los personajes secundarios y la valoración del trabajo.

72. Delfino había desarrollado junto a otros músicos aspectos musicales del tango, ya que hasta entonces lo central había sido el baile. Además, desde sus comienzos practicó la miscelánea con el cine como pianista en un biógrafo, en el que improvisaba su propia música en relación a lo que se desarrollaba en la pantalla. Más tarde, en la tercera fase de las formas misceláneas, el músico continuó dichos intercambios en el cine.

describía el mundo del cabaret como un lugar de soledad y desamor, en el que se desarrollaba la prostitución femenina. De este modo, se incorporaba como subrelato la historia de Esthercita desde que era una niña hasta que se convertía en milonguita del cabaret, un personaje que se relacionaba con el que presentaba el sainete. Entonces, por un lado, el tango resaltaba los contrastes inmigratorios, ya que se insertaba en una obra en la que se cantaban varias canciones en alemán y, por otro, contaba otra historia que funcionaba como la contracara del recorrido de la milonguita del sainete, ya que en el tango quedaba atrapada en el mundo del cabaret, mientras que en el sainete lograba escapar. Por lo tanto, la obra era el marco sentimental desde el cual se suavizaba la historia del tango, mayormente dramática y descarnada acerca de una mujer trabajadora del cabaret, sobre todo si se tiene en cuenta que el tango se incorporaba en un momento festivo de clausura de la puesta teatral. En este caso, la refuncionalización sentimental quedaba en mayor medida a cargo del sainete, mientras que en el tango pervivían las marcas de aquel pasado prostibulario, si bien un manto sentimental ahora cubría de piedad a la milonguita. Nuevamente, como en sainetes anteriores, los personajes se reformaban y decidían abandonar el bar, ingresaban a un nuevo orden por medio del amor. De modo que no se ofrecía una postura condenatoria sino que se postulaba la integración social de los mismos y a la manera de *Los dientes del perro* se cuestionaba la moral de ciertos sectores sociales que no aceptaban su regeneración.

73. El historiador del tango José Gobello, ofrece un testimonio de Enrique Delfino acerca del proceso de composición junto al letrista, que permite entender el origen de esa voz popular que deja oír el tango, conseguida a partir de la ausencia de distancia del que enuncia a la hora de la escritura:

Con Samuel Linning, que hizo la letra, andábamos en busca de temas populares. Queríamos salir un poco de la humeante calle Corrientes, cuya mezcla de vida diurna y nocturna ya se había vuelto un poco monótona para nosotros. Por eso nos íbamos por los barrios, sobre todo para el lado de Boedo, hacia Pavón, Chiclana... En esta nos conquistó su ambiente de calle modesta, su frescura popular, su gente. Así nos inspiramos, Linning en los versos, yo en la música (Revista *Aquí está*, 6-12-1948; citado en José Gobello, 1977, 903).

Posteriormente, el relato del tango antes mencionado dio paso a un nuevo sainete, denominado de igual modo *Milonguita*, cuyo texto pertenecía al mismo autor Samuel Linning.⁷⁴ En el segundo cuadro, se presenta el típico escenario de las mezclas sainete-tango: "Un cabaret porteño. Al levantarse el telón la sala se halla en el momento álgido de la noche. Baile; en la orquesta un *shimmy* ruidoso. *Fox trot* coreado" (Cuadro II, 14). El personaje de Esthercita sufrió el engaño de Carlos y su hermana María Angélica, y es representada como una víctima en decadencia que "hace un año anda rodando de cabaret en cabaret". Es la "Milonguita, la calandria del cabaret Francois". El tango canción *Melenita de oro*, con letra de Samuel Linning y música de Carlos Vicente Geroni Flores,⁷⁵ cumplía una función dramática y narrativa al incorporar la historia de una milonguita, narrada desde el punto de vista del hombre engañado. Sin llegar a la absoluta condena plantea una representación negativa y engañosa de la misma, como aquella que cubre

74. Estrenada el 25-8-1922 en el teatro Nacional. Publicada en *Bambalinas*, N° 237, Buenos Aires, 21 de octubre de 1922. Intérpretes: Manolita Poli (Esther) y otros como Rosa Catá, José Otal y Tito Lusiardo. En este sainete participó Manolita Poli, la misma intérprete de la milonguita en *Los dientes del perro*, que cantó el primer tango canción en un sainete. Esta actriz fue configurando la representación de la milonguita en el género y al cantar tangos –si bien en un cabaret ficticio– se ubicaba ella misma muy cerca de esa figura. Otro actor que integró la compañía fue Tito Lusiardo, que interpretó a Carlos Centurión, realizando la representación negativa del patotero farrista, que en este caso no poseía signos cómicos sino que se trataba del característico villano del melodrama, en el ámbito del cabaret porteño. Era un sainete más sentimental que cómico, con aspectos dramáticos en la forma en que el cabaret es representado y en la incorporación de moderados niveles reflexivos, que lo incluyen en el modelo tragicómico si bien presenta un final de consuelo.

75. Según el texto dramático los muchachos del cabaret le solicitan que cante *Melenita de oro* y "Esther con los brazos apoyados en la mesa, comienza a cantar lentamente" (Cuadro II, 18). Según las críticas, el tango fue interpretado por un cantor, llamado Nunciata (*La Época*, *Última Hora*, *La Nación*, *La Prensa*, 26-8-1922). Seguramente, esta falta de coincidencia radica en que hubo cambios en los primeros meses de representación, los cuales fueron incluidos en la posterior publicación.

la verdad con un "antifaz" y con maquillaje labial. Si antes en el tango *Milonguita*, se narraba la salida nocturna del cabaret desde el punto de vista del sufrimiento de la milonguita y se planteaba la explotación por parte del hombre, ahora él se presenta como la víctima que narra y ella como la representación de lo falso. Este tango se presenta como la contracara de *Milonguita*. El sainete propone la representación del cabaret como un lugar engañoso, de falsa alegría, al igual que las imágenes de sus protagonistas. En este sentido, propone una visión en mayor medida condenatoria y moralista, si bien se equilibra con la redención final de la milonguita Esther. Es así que tango canción y sainete impulsan la refuncionalización moral del tango, de sus personajes y sus ambientes.

Con respecto al estudio de las mezclas entre sainete y tango canción, este último se inscribía con diversas funciones que podían ser poéticas, narrativas o dramáticas. Los tangos aportaban su síntesis e intensidad lírica y dramática, al consistir en textos breves de gran concentración dramática y narrativa, así como incorporaban un empleo poético de términos populares como el lunfardo. Asimismo, es posible apreciar la manera en que se amplificaba la intriga melodramática insertando los tangos como subrelatos, los cuales podían derivar hacia otras historias, desarrollar la historia central, aportar relatos de la interioridad del personaje o generar un *flashback* al narrar hechos anteriores.

Entre las funciones dramáticas, muchas veces la clausura de la puesta en escena era fortalecida por medio de la música de tango o estaba a cargo del tango canción, que aportaba intensidad dramática en el momento del cierre textual. *El tango de la muerte*, de A. Novión,⁷⁶ intensificó las mezclas en tanto incluyó dos tangos. Según se consignaba

76. Estrenada el 5-8-1922, en el Teatro San Martín, compañía Arata-Simari-Franco que en ese momento poseía la dirección artística de A. Novión. Publicada en *La Escena*, Supl. N° 67, Buenos Aires, 18 de setiembre de 1922.

en el programa, en el segundo cuadro la actriz Eva Franco, que interpretaba a María Teresa, cantaba *Loca* con música de Manuel Jovés y el actor Juan Sarcione cantaba *El tango de la muerte*, con letra de A. Novión. Además se anunciaba un lujoso cabaret en escena.⁷⁷ El segundo tango clausuraba el sainete, de modo entrelazado con la acción escénica, en tanto era interpretado mientras en la extraescena se realizaba un duelo y desarrollaba el tópico de la soledad y la muerte. De esta forma se compenetraban tango y sainete. A su vez, los sainetes desplegaban matrices de representación dramática del tango canción como el cabaret y los ambientes populares, además de desarrollar personajes y situaciones de sus breves relatos. El tango adquiría diversas funciones y se entramaba en una miscelánea con la puesta en escena del sainete.

Las mezclas del tango canción y el sainete, fueron levemente percibidas por la crítica de la época, la cual generalmente mantenía una distancia estética y cultural que no le permitía apreciar la novedad de las mismas ni tampoco considerar y valorar el nacimiento del tango canción que se concretaba en el interior de las puestas en escena del género chico. En algunos casos se alcanzaba una desconsideración de tal magnitud, que provocaba que los tangos interpretados ni siquiera fueran mencionados por sus títulos. Junto al sainete eran tratados como producciones subalternas.

III. La evolución de las mezclas entre el sainete y el tango canción

Más allá de estos primeros años del inicio de las mezclas en la que participaron autores destacados del género, continuó la evolución de las formas misceláneas en la cual se destacan los sainetes que incluían tangos

77. Libro de programas, Biblioteca Argentores, 1922. En el programa no se consignó que el tango “Loca” era de otro autor, Antonio Viegol, ni se indicó que la música de “El tango de la muerte”, era de Horacio Mackintosh.

de sus propios autores, tales como los de Pascual Contursi, Alberto Vacarezza, Manuel Romero y Enrique Santos Discépolo.⁷⁸ Las mezclas evolucionaron hacia diversas tendencias:

- 1) Una de ellas se contrapuso a los sainetes de cabaret, al proponer espacios barriales populares y por medio de la condena moral intentó fortalecer los niveles sentimentales tanto del sainete como del tango canción. De este modo prosiguió con el uso sentimental del tango canción en el interior del género. Este fue el caso de los sainetes misceláneos de Pascual Contursi, en los que el distanciamiento del espacio del cabaret se encuentra ligado a la valoración de lo popular, y los de Alberto Vacarezza en los que prevalece la condena moral.
- 2) Otra tendencia se encontraba representada por los sainetes misceláneos de Manuel Romero, los cuales postulaban una continuación de los sainetes de cabaret a partir de la defensa de los ambientes de ascenso o intercambio, que significaban una apuesta a la ampliación social del tango y de la cultura popular. Asimismo, plantearon una evolución en las mezclas con el tango canción al incorporar junto a estas nuevas mezclas con la cinematografía y las prácticas deportivas.
- 3) Una vez estabilizada la refuncionalización sentimental del tango canción se produjeron innovaciones. Los nuevos tópicos sociales y críticos que aportaron los tangos de Enrique Santos Discépolo incluidos en el interior de sus sainetes, plantearon cambios en la evolución de la miscelánea entre el género chico y la música ciudadana.

Las representaciones en pugna alrededor del cabaret, la milonguita o el patotero, manifestaban tanto las ansias de ascenso social por parte de los grupos populares, así como las tensiones entre la cultura popular y la dominante. Por un lado, los sainetes expresaban la mirada dominante acerca del tango, en tanto impulsaban su domesticación y su condena moral, lo cual

78. Los sainetes de este último permanecen inéditos, en su gran mayoría.

significaba cierta negación del origen popular. Por otro, dicha intensificación sentimental se puede interpretar como el resultado de negociaciones aceptadas por las culturas populares con el fin de legitimarse y ampliar su difusión. Se trató de una dinámica cultural compleja, en la cual el uso sentimental del tango –su apropiación por parte del sainete–, fue esencial en el proceso de configuración del tango canción y en el establecimiento de un sistema misceláneo propio de los géneros populares.

Pascual Contursi, además de participar de los intercambios desde su actividad poética, escribió un número significativo de sainetes, colocándose entre los autores del género de la década del veinte. Su teatro poseía peculiaridades propias que lo destacaban, en gran parte por su carácter altamente popular, que causó un desprecio mayor al habitual por parte de la crítica de la época. Después de haber estrenado "Mi noche triste" y "Flor de fango", Contursi continuó estrenando tangos en el interior de sus propios sainetes y en alguna revista porteña de su propia autoría.⁷⁹

79. Un conjunto de sainetes fueron escritos en colaboración: *Percanta que me amuraste* (1920), junto a Manuel Romero, en el que se desplegaron las matrices de representación del tango *Mi noche triste*, además de incluir fragmentos del mismo; *¡Al Hipódromo Argentino!* (1923), con Ivo Pelay; *¡Porteño tenía que ser!* (1924), con Alberto Ballester; *Garabito* (1924) y *¡Maldito cabaret!* (o Cachito patotero) (1926), con Pablo Suero, en el que se estrenó el tango *Marchetta* de Pascual Contursi; *Un programa de cabaret* (1924), con Enrique Maroni, en la que se anunciaba "Grandioso cabaret moderno en escena" y en la que se cantó *¡Si supieras!...*, con música de Matos Rodríguez; *La polka de la silla* (1924), *Martineta y Carpincho* (1924) y *Quién fuera millonario* (1925) (que presentaba en el sexto cuadro un cabaret moderno), con Mario Bellini; *Del tango al charleston* (1925), revista en trece cuadros, escrita junto a Elías Alippi, en la que Azucena Maizani cantó *Te doy lo que tengo*, con música de Antonio Scatasso; *¡Qué lindo es estar metido!* (1927), con Domingo Parra, en el cual Manolita Poli cantó el tango con el mismo título de ambos autores y música de Enrique Delfino. A los que se agregaban los sainetes escritos únicamente por Pascual Contursi: *En el barrio de los tachos* (1926), en el que Ignacio Corsini cantó *Pobre corazón mío*, del mismo autor con música de Scatasso; *Los distinguidos reos* (1926); *Primavera rea* (1927), en el que estrenó *Puentecito de Plata*, con música de Francisco Canaro, cantado por César Fiaschi y Caferata (1927), en el que Ignacio Corsini estrenó *Ventanita de arrabal*, con música de Scatasso.

Sus sainetes siempre se inscribieron en el primer modelo festivo del género, en el que imperaban el conventillo estilizado y alegre, las representaciones populares, el empleo del lunfardo, lo cómico y lo sentimental, la fiesta y la música del tango, rasgos que hicieron que la crítica de la época lo asimilara al modelo de Alberto Vacarezza. El tango en forma de canción, música y baile cumplía funciones festivas, cómicas y sentimentales, y era incluido entre otros elementos de representación de lo popular. Cabe aclarar, que el empleo cómico del tango fue un aporte innovador del autor, que se vinculaba con el humor imperante en el modelo festivo del género. La comicidad se alternaba con el uso sentimental del tango canción que se insertaba dramáticamente en la acción y aportaba su intensidad expresiva y poética así como su capacidad narrativa. Los efectos misceláneos del tango en el sainete fueron investigados a fondo por Pascual Contursi, los cuales originaron una mixtura entre lo dramático y la poesía popular. En sentido inverso, en sus tangos también repercutieron las mezclas con el sainete, en tanto se trataba de microrrelatos que se apropiaban de las representaciones y de los procedimientos estéticos del género chico. En *Percanta que me amuraste* (1920),⁸⁰ la miscelánea entre las representaciones del tango y el sainete se tornan evidentes, ya que la pieza materializa los escenarios y las representaciones populares propuestos en el tango y expande su relato, obteniendo un sainete característico del género.

En el barrio de los tachos (1926),⁸¹ presenta una habitación en un barrio humilde, en el que se entrama una historia melodramática. Se canta el tango *Pobre corazón mío*, que por medio de su síntesis poética, extracta dramáticamente y en pocas líneas la prehistoria y el conflicto de aquella pareja, funcionando como un *flashback*. Por lo tanto, aquí el

80. *La Escena*, N° 7, agosto de 1920. Estrenado el 29-7-1920 en el teatro Ópera, por la compañía Vittone-Pomar.

81. Se estrenó el 30-7-1926 en el teatro Apolo por la compañía Arata-Morganti,. Publicada en *La Escena*, N°431, 30 de setiembre de 1926. Ignacio Corsini como Emilio, cantó el tango.

tango cumple funciones dramáticas, ya que se encuentra directamente relacionado con la acción e intensifica lo sentimental, tanto a partir del relato del desengaño como por la inclusión de lo poético y de la música. El relato del tango apela a una típica escena de sainete en la que en un baile se constituyó el consabido triángulo melodramático, a partir de que un guapo malevo invitó a bailar a una mujer, hecho que llevó al enfrentamiento de los dos hombres con cuchillo y a la posterior prisión del que sufrió la traición. Este microrrelato se refiere al pasado por medio de imágenes aún presentes en el espacio de la pieza del conventillo, a partir de recursos poéticos que hablan de las huellas de la traición:

¡Si aún conserva el piso
la marca de las huellas
que en noches no lejanas
dejaba al taconear!...
Y aún hay en el ambiente
las miradas aquellas de aquel
guapo malevo
que la sacó a bailar. (Cuadro I, s/n)

La función dramática del tango se incrementaba al encontrarse ubicado como cierre dramático del cuadro primero, cuyo efecto era subrayado por las indicaciones escénicas que agregaban: "Cae una cortina y para bis se oscurece la sala y el foco ilumina al actor". A continuación, jugando con los contrastes típicos del género, se abandona el dramatismo del tango y se retorna a la comicidad así como a la fiesta en el patio comunitario. Entonces, el tango deriva hacia una funcionalidad humorística al ingresar una orquesta típica cuyo nombre es Modestia aparte y desarrollar situaciones cómicas. Por lo tanto, Contursi compone un sainete típico del primer modelo del género, con tangos que intensifican los aspectos sentimentales y populares, como parte de la cultura del conventillo. La marca del estilo "sainetero" de Contursi es la intensificación

de la mixtura de lo cómico y lo sentimental, procedimiento que reaparece en todos sus sainetes.

En 1927, estrenó tres sainetes con tangos, escritos en prosa y en verso. Por lo tanto, los intercambios con la poesía se esparcían por toda la pieza más allá del momento de inclusión del tango canción. El primero, *Primavera rea*, incluye un tango a fin del cuadro I titulado *Puentecito de plata*. *Caferata* es otro de los sainetes en verso y prosa, que en el tercer cuadro incorpora *Ventanita de arrabal*, entramado en la acción luego de unos pasajes en verso. Las decisiones escenográficas se ocupaban de desplegar las matrices de representación de la canción, destacando una ventana en el centro del espacio escénico. El tango se inserta en la intriga sentimental por medio de uno de los pocos personajes no caricaturizados, un compadrito que conforma un triángulo amoroso. Nuevamente, el tango cumple una función de intensificación sentimental, para lo cual aporta una síntesis poética que narra con maestría en solo dos estrofas una historia de amor desdichado, que transcurre entre el domingo en el que la pareja bailó un tango y el día en el que el hombre nunca regresó.

Pascual Contursi protagonizó el pasaje al tango canción sentimental y al mismo tiempo practicó una intensificación del primer modelo del sainete, en donde los incluyó con aquella funcionalidad. El carácter popular de sus letras, se verifica en su interés en los aspectos más populares del género teatral: lo cómico, el sentimiento y las representaciones del barrio como la milonguita redimida, los inmigrantes, los reos y los atorrantes. Su innovación, luego de inaugurar los intercambios del sainete con el tango canción, fue la de profundizar los cruces entre la poesía popular y el género dramático más allá del tango, que habían sido practicados desde los inicios del género por autores como Enrique Buttaró y José González Castillo. Si bien pertenece a la segunda fase del sistema misceláneo, a partir de sus intercambios con el tango canción, se diferencia de los sainetes de cabaret anteriormente estudiados. Asimismo, en su obra sainetera se verifica una impermeabilidad con respecto a las renovaciones transitadas por el sainete en su paso hacia lo tragicómico, que más tarde derivaron hacia la

innovación del grotesco criollo. En sus tangos, según Noemí Ulla (1967), mantiene sin cambios la sencillez descriptiva, el estrecho vocabulario y el verso octosílabo. De igual modo, en el sainete elige el espacio del conventillo como escenario del tango canción, así como la ingenuidad, el humor, el amor y la fiesta del primer modelo del sainete porque, creemos, esa es la forma que considera más popular y afín a su poesía tanguera.

Alberto Vacarezza participó de las mezclas sainete-tango desde sus inicios en la primera fase del sistema misceláneo con *Los escruchantes* (1911), y luego, a partir de la segunda fase, incorporó tangos cuyas letras le pertenecían. Por la gran cantidad de producciones que realizó, puede ser considerado un exponente de las mezclas con el tango canción.⁸² Junto a los sainetes de Pascual Contursi configuró una de las tendencias evolutivas de las mezclas entre el sainete y el tango canción, que tomaron distancia de los primeros sainetes ubicados en el cabaret e impusieron el espacio y la cultura barrial con el fin de lograr la refuncionalización moral del tango.

Es posible percibir una apuesta, por parte de los sainetes de Alberto Vacarezza, al proceso de orden y domesticación del tango, que busca reprimir elementos que remiten al origen prostibulario y pervivían en algunos de los primeros sainetes que incluyeron el tango canción. De modo que, en sus obras se intensifica la refuncionalización sentimental y moral, que se puede observar en el desplazamiento del cabaret y su reemplazo por los espacios barriales populares, en el protagonismo del compadrito y en la

82. Ellos fueron: *Cuando un pobre se divierte* (1921), en el que se estrenó el tango *La copa del olvido*; *A mí no me hable de penas* (1923), con el tango *Padre nuestro*; *Todo el año es carnaval* (1924), con el tango *Talán-Talán*; *Chacarita* (1924), en el que se estrenó el tango *No le digas que la quiero*; *Cortafierro* (1927), en el que se cantó *¡Araca, corazón!*; *Soy el payaso Alegría* (1931), en el que se incluyó el tango *Otario, que andás penando*, todos con música de Enrique Delfino. *En la escuela de los zonzos* (1927), con el tango *Julián Navarro*, con música de Francisco Canaro; *El corralón de mis penas* (1928), en el que se estrenó el tango *El carrerito*, con música de Raúl de los Hoyos; *El conventillo de la Paloma* (1929), con el tango *Atorrante* y *Villa Crespo* (1932), en el que se ejecutó *Botines viejos*, los dos con música de Juan de Dios Filiberto.

representación negativa tanto de la milonguera como del patotero.

Las operaciones de mezcla se acentúan en la obra de Manuel Romero (autor dramático, letrista de tangos, director de revista porteña y más tarde director cinematográfico). La crítica contemporánea lo denominó autor "milonguero", "mercantilista", "cursi" y "sensiblero", además de considerar que aplicaba reiteradamente recursos vulgares y recetas pensadas para atraer al público y generar éxitos. Con el tiempo, sus sainetes fueron olvidados –salvo escasas menciones– al considerarlos de un autor "menor" del género; nunca fueron estudiados ni reeditados y hoy solo subsisten en las primeras ediciones de las revistas populares de la época. Sin embargo, a pesar de ciertas repeticiones propias del género, introdujo novedosos y originales intercambios estéticos. Sus producciones fueron esenciales en la evolución de las formas miscelneas, ya que plantearon múltiples mezclas tanto con el tango canción, el deporte y el cine, que luego se continuarían en la tercera fase en el cine sonoro. El entramado entre tango y sainete en la producción de Manuel Romero articuló gran parte de su obra teatral, vinculación que, además, fue altamente productiva ya que incidió en la evolución del tango canción y del sainete de aquellos años, ubicándose entre los pioneros en dichas prácticas de cruce.⁸³

83. Entre la larga serie de sainetes que se basaron en la atracción de los tangos, en su mayoría compuestos especialmente para las piezas, es posible mencionar: *Percanta que me amuraste* (1920), escrito en colaboración con Pascual Contursi, que tramaba un relato sobre el tango canción fundacional *Mi noche triste*, en este caso del coautor del sainete; *El bailarín del cabaret* (1922), que se impuso ante el público sobre todo por el tango *El patotero sentimental*, de Manuel Romero y Manuel Jovés; *¡Patotero, rey del bailongo!* (1923), intentando continuar en una puesta en escena lo que el tango anterior relataba, con la inclusión del tango *Nubes de humo* de Manuel Jovés y letra de Romero; *El rey del cabaret* (1923), escrito junto a Alberto Weisbach, continuando con la representación del patotero sentimental en el centro del sainete, en el que se cantaban *El rey del cabaret*, de Romero y Delfino y *¡Pobre milonga!*, de Jovés; *En el fango de París* (1923), donde se escuchó *Buenos Aires*, de Romero y Jovés. *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1926), en colaboración con Mario Bernard, que se remontaba a la historia del tango en la glorieta de Hansen, en cuya escena final se escuchaba el tango *Tiempos viejos* de Francisco Canaro y Manuel Romero.

La denominación de "milonguero" que la crítica periodística le otorgó al autor, seguramente se refería a su predilección por los ambientes de cabaret y aquellos que los habitaban, hacia quienes Romero sostiene una encendida defensa. En sus sainetes con tangos cobran protagonismo el cabaret, el patotero y la milonguera. Se propone la valoración del tango, junto con sus espacios y sus representaciones, además de reivindicar la apropiación del mismo por parte de los distintos sectores. En especial, se concentra en las representaciones de los sectores altos: en sus espacios de lujo, como los cabarets y las suntuosas casas. Además, varios de ellos se centran en la figura del patotero, que es el niño bien que concurre al cabaret. Las representaciones de los sectores populares no se encuentran completamente desplazadas, entre las cuales la milonguera ocupa a veces un lugar protagónico, mientras los músicos de tango, los inmigrantes y los trabajadores permanecen en lugares secundarios. Estas decisiones significaban una apuesta al ascenso social, pero con la peculiaridad de intentar sostener los valores de las culturas populares.

IV. Las mezclas sainete-tango-revista en el teatro de Enrique Santos Discépolo

Enrique Santos Discépolo realizó un conjunto de obras que se inscriben en las formas misceláneas desarrolladas en el teatro por secciones y más tarde en el primer cine sonoro. Su carácter de artista polifacético, quizás en ese aspecto uno de los más emblemáticos junto a Manuel Romero, posibilitó una práctica de intercambios sin necesidad de recurrir a otros colaboradores. Era poeta de tangos, compositor, actor, director, autor dramático y más tarde director de cine y guionista. Estas mezclas proponían una sintaxis heterogénea a la prescripta por las regulaciones hegemónicas y acudían a géneros considerados menores o "subalternos" por la cultura legítima.

En el teatro incursionó en los artificios más típicos del espectáculo popular, permaneciendo en las reglas de esos géneros, mientras que el artista innovador y crítico cercano a estéticas como la del grotesco criollo, se encuentra en sus tangos.

Además, sus búsquedas modernizadoras se verifican en su único grotesco teatral *El organito* (1925) —escrito en colaboración con su hermano Armando—, así como en algunos de sus trabajos como actor cercanos al grotesco, tales como el de Severino en *Mateo*, de Armando Discépolo, que luego también interpretó en el cine.⁸⁴

En sus trabajos como autor y actor tanto teatral como cinematográfico, se encuentra inmerso en la estética del sainete, género que inició todas estas mezclas que luego fueron continuadas por la revista porteña y la industria del cine. Comenzó como actor a los dieciséis años, en la compañía de Roberto Casaux en la obra *El chueco Pintos* (1917), de su hermano Armando y Rafael De Rosa, con el seudónimo E. Santos. A continuación, escribió sus primeras piezas teatrales: *Los duendes* (1918), en colaboración con Mario Folco;⁸⁵ *El señor cura* (1920)⁸⁶ y *El hombre solo* (1921), en colaboración con Miguel Gómez Bao;⁸⁷ *Día Feriado* (1920);⁸⁸ *¡Páselo cabo!* (1922),⁸⁹ con Mario Folco y *Mascaritas* (1924).⁹⁰ En estas

84. La puesta en escena fue una reposición efectuada en 1925. El estreno de 1923 fue con otro elenco en el cual no participó Enrique. La película también se denominó *Mateo* (1937) y fue dirigida por Daniel Tinayre.

85. Estrenada por la popular compañía Vittone-Pomar, en el teatro Nacional. No se ha encontrado el texto dramático. Participaba como intérprete Olinda Bozán.

86. Teatro Excelsior, Compañía Nacional Félix Blanco, el 28-5-1920, sobre un cuento de Guy de Maupassant. Obra inédita, mecanografiada y encuadernada, en el pie de página de la portada se menciona: Sociedad Argentina de Autores, Buenos Aires, 1921. Dicha copia se encuentra actualmente en la Biblioteca de Argentores.

87. Designada como comedia en un acto. Se estrena en el teatro Olimpo, de Rosario, la Compañía Nacional Vargas-Fernández, el 13-7-1921. La obra es inédita, existe una copia mecanografiada y encuadernada en cuya portada se indica: Sociedad Argentina de Autores, Buenos Aires, 1921. Dicha copia se encuentra actualmente en la Biblioteca de Argentores.

88. Estrenada en el teatro Marconi, compañía Blanca Podestá, el 7-9-1920. Publicada en *Bambalinas*, N° 131, 9 de octubre de 1920.

89. Se trata de un sainete estrenado en el Teatro San Martín, por la compañía Arata-Simari-Franco, el 23-8-1922. Publicado en *La Escena*, N° 219, 7 de setiembre de 1922.

90. Pieza inédita de la que se posee una copia mecanografiada y encuadernada, en cuya portada se consigna Sociedad Argentina de Autores, Buenos Aires, mayo de 1924, sin indicar fecha ni sala de estreno. Se encuentra en la Biblioteca de Argentores. No hemos encontrado noticias de su estreno en los periódicos ni programas de la época, sin embargo el hecho de que exista una copia en Argentores hace suponer que se estrenó y por ello se registró.

alterna entre el sainete popular, ciertos intentos de teatro breve con tesis social, intercambios moderados con el discurso anarquista en alguna de las obras y en la última pieza mencionada incorpora elementos de grotesco. Por lo tanto, comenzó inscribiendo su producción en los géneros populares. En este grupo de textos aún no efectuó mezclas con el tango canción, que recién comenzaron en 1924 cuando se inició como autor de tangos. Con respecto a su primer acercamiento a la producción textual, en *Los duendes* las críticas resultaron desfavorables, hablaron de "equivocación", de que se trataba de una "obrita", de "ingenuidad en los procedimientos" y de una pieza "sin mayor mérito literario", a la que se agregaban la "endebles de la trama y el poco ingenio de los autores" (*El diario español, El diario, La Época, La Razón*, 1-8-1918). Si bien no se conservó el texto dramático es posible reconstruir que se trataba de una pieza cercana al sainete, tanto por la comicidad de la que hablaban las críticas como por la compañía que la representó, por lo cual además de los problemas que se podían atravesar en la concreción de un primer texto dramático se agregaron los rechazos hacia el género por parte de la crítica. En esta etapa, Enrique Santos Discépolo aún se encontraba en las primeras experiencias, sin haber hallado una poética propia tanto como actor o autor dramático. No obstante, este primer tránsito por los géneros populares puede ser considerado su primer capital simbólico, el cual permanecerá como subpartitura en el posterior desarrollo del tango canción, el grotesco criollo y las diversas prácticas de mezcla que efectuaría más tarde.

El señor cura fue un drama en un acto, cercano al teatro de tesis social, que demuestra que en sus comienzos los intereses del autor no solo tendían a la comicidad de los géneros populares sino también hacia lo dramático y a configurar una tesis crítica con respecto a la institución de la Iglesia. Luego, realizó *¡Páselo, cabo!*, nuevamente un sainete en un acto, en el que se intentan desarrollar los aspectos tragicómicos del género. En un comienzo, se despliega en mayor medida la comicidad a partir de los chistes verbales y el mal hablar de ciertos personajes. La

acción se desarrolla en una comisaría en la que se suceden pequeñas y simples escenas: un ladrón disfrazado de sacerdote, una pareja de recién casados, conformada por una "tanita" y un marido tartamudo que no puede narrar los hechos. Luego, la intriga dramática que se centra en una huelga general que declararon los obreros, primero está presente como fondo y luego pasa a primer plano al denunciar la represión que causa el asesinato de un obrero. Se trata de una mirada final dramática y pesimista, que resuena en la frase de la mujer del obrero: "¡No se puede ser bueno!", mientras se indica que: "Se oye como viniendo de la calle, la columna de huelguistas, entonando suavemente un himno libertario" (Escena XI, s/n). Esto último, se puede vincular con los contactos que existían entre un género popular como el sainete y la cultura anarquista, lo cual demuestra la cercanía de Enrique Santos Discépolo con respecto a las culturas populares entre las que se incluía el sainete, la apropiación de elementos moderados del discurso anarquista, a lo que también se agrega su interés por lo social y lo tragicómico que lo acerca a procedimientos del grotesco. Esos aspectos se presentan en *Mascaritas*, obra nunca publicada ni consignada hasta el momento en los estudios existentes sobre el autor, del mismo modo que permanecieron inéditas *El señor cura* y *El hombre solo*.⁹¹ Se trata como en los casos anteriores de los primeros trabajos del autor en los cuales aún no alcanzó una solidez estética, pero estos permiten conocer sus primeros intereses y los materiales que seleccionaba. *Mascaritas*, demuestra su interés en el grotesco. Es una obra en un acto, en el espacio del grotesco plasmado por su hermano Armando:⁹² un comedor pobre al que se agregan referencias a la calle en la que transcurren escenas de carnaval, generando contrastes. Allí se produce el drama de una pobre familia, arreglada con modestos disfraces para festejar el carnaval: "Es la pobreza que quiere divertirse"

91. Horacio Ferrer y Luis Sierra (2004) mencionan estas dos últimas obras pero no nombran a *Mascaritas*.

92. Con *Mateo* (1923), de Armando Discépolo, comienza el grotesco criollo, según Osvaldo Pellettieri (2002), corresponde al modelo del grotesco aún asainetado.

(Acto único, 1), indica la voz del autor en las didascalías. Las mujeres se disfrazan de gitana y de manola, mientras el hijo menor lo hace de musulmán y el padre de un "Lucifer de comparsa". No obstante, es imposible acercarse a la alegría del carnaval. El cansancio del trabajo permanente y de la pobreza llevan al enfrentamiento de la pareja de Paco y Francisca. Él le reprocha la falta de alegría: "No me has perdonado aún esta pobreza. No he podido darte otra cosa y me castigas" (Acto único, 13) y ella no puede abandonar la rigidez de la queja a causa de la pobreza en la que se encuentran las hijas: "Están en la edad de los novios, de las fiestas, de los trajes... y en cambio dobladas a la máquina todo el día" (Acto único, 10). Así, se van incrementando los rasgos dramáticos hasta alcanzar el patetismo, si bien el protagonista no alcanza el desgarramiento interior de los personajes de Armando Discépolo. No obstante, a pesar de que la obra no logra el espesor dramático de los grotescos del hermano, la situación escénica consigue una gran intensidad ya que se reduce cada vez más al monólogo del padre quien termina en un estado entre ridículo y dramático, propio del grotesco. En ese momento Paco ve quién es, se contacta con su verdadera existencia: "No has pensado nunca que si yo te pidiera cuenta de mi vida tendrías que desaparecer. Si yo te dijera que tú la has detenido, que si en vez de un pedazo de carne con ojos hubieras sido la compañera del hombre yo habría podido llegar a más en el mundo. ¡Tú me has comido el alma! ¡Tú!" (Acto único, 21). El cierre dramático es altamente grotesco, ya que se confunde lo caricaturesco con lo dramático; la pelea ha finalizado, todos lloran, la madre es obligada a sonreír con una mueca dolorosa y el hijo menor mira un globo que pitando se desinfla. Se trata de la caricatura patética que señala Osvaldo Pellettieri (2002) para el modelo del grotesco, si bien una diferencia notoria es que aquí no existe ninguna marca de inmigración en el lenguaje, no hay cocoliche ni contrastes en el discurso, aunque los disfraces dejan traslucir diversas nacionalidades. Esta obra breve no alcanza la dimensión del grotesco de Armando Discépolo, pero su análisis permite percibir las inclinaciones estéticas y semánticas del autor hacia la interiorización del sainete que marca el pasaje al grotesco, según señala David Viñas (1969). Se trata del pesimismo existencial que alcanzaría altura poética en el tango canción más que en su producción teatral.

En estos años, escribió sus primeros tangos que se estrenaron en sainetes o en

la revista, participando a partir de este momento de las prácticas de mezcla teatro-tango. El primer tango canción fue *Bizcochito* que integró la obra *La porota* (1924), de José A. Saldías,⁹³ más tarde escribió *Que vachaché*, cantado por Tita Merello en la revista *Así da gusto vivir* (1926).

En 1925, realizó como dramaturgo *El organito*, en colaboración con su hermano, pieza que significó un contacto con el grotesco criollo. Por lo tanto, sus comienzos también estuvieron muy ligados a Armando Discépolo, con quien también incursionó en el grotesco como intérprete de *Mateo* en una puesta en escena de 1925, cuando ingresó al elenco estable del teatro Nacional. Más tarde, en 1929, actuó en textos del teatro culto, en la Compañía Argentina y luego en la Compañía Armando Discépolo, ambas dirigidas por este último.⁹⁴ En esa etapa uno de los trabajos más relevantes que realizó como actor fue *Levántate y anda* (1929), de Armando Discépolo.⁹⁵ Otro modo de contacto con el teatro de Armando se produjo a partir de las mencionadas mezclas teatro-tango, tal fue el caso del estreno del tango *Soy un arlequín* (1929), en el grotesco *Muñeca*, de Armando Discépolo,⁹⁶ en una puesta en escena posterior a la del estreno de 1924, que se repuso en 1929.

93. Fue el primer tango canción de Enrique S. Discépolo, del cual solo figura como compositor musical. Según José Gobello (1977), José Antonio Saldías firmó la letra para facilitar el éxito del tango. Fue interpretado por la actriz Olinda Bozán.

94. En la primera en el teatro Nuevo, actúa en *Topacio*, de Marcel Pagnol; *Maya*, de Simón Gantillón; *Fin de la jornada*, Roberto Sherriff. En la segunda, en el teatro Argentino, actúa en *La invitación al viaje* de Jean Jacques Bernard; *Nieve*, de Estanislao Przybyszewsky; *Fábrica de juventud*, de Alejo Tolstoi. En estas tres últimas junto a Berta Singerman.

95. Una de las críticas expresó: "Después de la personificación del padre Virgilio por Enrique Santos Discépolo, sintetizamos nuestra opinión expresando que desde ayer Enrique S. Discépolo ha dejado de ser el hermano de Armando Discépolo. Ya no deberá aludirse cuando se hable del joven y concienzudo actor, a su vinculación consanguínea con el autor de *Mateo*. Enrique Santos Discépolo tiene desde ayer, definitivamente, una personalidad rotunda y propia. Su labor en *Levántate y anda* ha sido el espaldarazo consagratorio" (21-9-1929).

96. Estrena el tango Azucena Maizani en el teatro Cómico, que resulta la atracción de *Muñeca*, en la que E. S. Discépolo también participa como actor (Ferrer-Sierra, 2004, 58).

En la década del treinta se consagró como autor de tangos, en los cuales es posible apreciar la afinidad entre su poética tanguera y el grotesco.⁹⁷ Esto último se evidencia en la representación de la interioridad del personaje fracasado en *Confesión* (Discépolo-Amadori, 1930); así como en la caída de la máscara del personaje de *Yira... Yira* (1930);⁹⁸ en la fusión entre lo cómico y lo dramático del tango *Soy un arlequín* (1929), visible en versos como el que expresa: "Cuánto dolor que hace reír"; y también en el patetismo grotesco de *Martirio* (1940). El clima imperante de la década del treinta expresado en *Cambalache* (1934), también posee afinidad con la visión pesimista del grotesco criollo. No obstante, algunos tangos se acercan al sainete cómico o inmoral, tanto por sus tópicos como por las representaciones de trabajadores, milonguitas y compadritos.

En esa misma década de 1930, se repartió entre el teatro y el cine, en los cuales continuó en los cuarenta y cincuenta. En teatro estrenó como autor *Caramelos surtidos* (1931);⁹⁹ luego, realizó el espectáculo *Mis canciones 1932* (1932), que consistía en una serie de motivos musicales con cuatro cuadros escénicos como intermedios entre los que se encontraba el tango *Secreto*, interpretado por Tania;¹⁰⁰ *Wunder bar*

(1933), de Herzoc-Farkas, realizada por una compañía dirigida por Enrique Santos y Armando Discépolo, además de actuar en la misma; *Winter garden* (1934),¹⁰¹ en la que dirigía y actuaba, además de estrenar el tango *Quien más...quien menos...*; tiempo después fue actor y autor de *Blum* (1949) en colaboración con Julio Porter.¹⁰² En las mismas, es posible apreciar que practicó diversos intercambios con el tango, de los cuales ya mencionamos algunos antecedentes. Entre estos últimos se puede agregar su experiencia en la temporada del año 1930 en la que participó como actor en la Compañía Argentina Armando Discépolo, junto a la cual se anunciaban como parte final del programa los espectáculos de "El grillo", bajo la dirección de Enrique Santos Discépolo, en los que se presentaban tangos y otras canciones luego de la representación de obras que pertenecían a textualidades cultas, tal como en *Fin de la Jornada*, de Roberto Cedric Sherriff, acompañada de tres estrenos musicales entre los que se contaba *En el cepo*, tango de Discépolo y Pracánico¹⁰³. Del mismo modo, en la sección vermuth se anunciaba *Babilonia*, de Armando Discépolo¹⁰⁴ y, nuevamente, a continuación los espectáculos de "El grillo" (*Libro de Programas*, Argentores). Por lo tanto, se estableció otra forma de mezcla, en la cual no se incluía el tango en el interior del sainete, sino que se trataba de una

97. Según Horacio Ferrer y Luis Sierra (2004), la mayor parte de los tangos de Discépolín pertenecen al grotesco, por su atmósfera y especialmente por sus personajes

98. Lo cantó por primera vez Sofía Bozán en el teatro Sarmiento, en la revista *Qué hacemos con el estadio* (Ferrer-Sierra, 2004).

99. Se estrena el 8 de julio de 1931 en el teatro Nacional, con los actores Miguel Gómez Bao, Tito Lusiardo, Mario Danessi, Elsa O' Connor. En la copia mecanografiada que se conserva en la biblioteca de Argentores, en la portada se indica: "Sainete Musical en dos actos de Enrique Santos Discépolo, en un arreglo de Eduardo Pappo. Con música original de Aníbal Troilo". Por lo tanto, corresponde a la reposición realizada en 1960, en el teatro Presidente Alvear, con Aníbal Troilo, Luis Arata y Tania como primeras figuras (Ferrer y Sierra, 2004).

100. Se cantó *Secreto*, tango interpretado por Tania, *¿Por qué te obstinás en amar a otro si hoy es lunes?*, *fox trot*, *Porvenir*, motivo musical, *Súplica*, canción plegaria para soprano y coro con coreografías.

101. La estrena en el Monumental y se trata de una traducción.

102. Allí escenificó al director de una empresa a partir de la comicidad verbal y el despliegue de su dinamismo escénico. La obra fue un éxito popular, se representó desde su estreno el 28-10-1949 hasta 1951, luego de haber cumplido quinientas funciones, en el teatro Presidente Alvear, cuya compañía estaba encabezada y dirigida por E. S. Discépolo.

103. Se anunciaba en el programa una orquesta de veinte profesores y coros, dirigidos por P. M. Maffia, "Tres extraordinarios estrenos", además del tango de Discépolo cantado por Miguel Faust Rocha y coros; *El clavel del aire* (canción porteña), música de Filiberto y letra de Silva Valdés, cantado por Tania y coros; *Capricho criollo*, música de Maffia y Piana. El valor de la entrada era de tres pesos por la función completa –teatral y musical–.

104. Se trata de una puesta en escena posterior a la del estreno que fue en 1925.

sección musical diferenciada del programa, presentada a continuación de la puesta en escena teatral.

Caramelos surtidos (Escenas de la calle), subtitulada "tango en dos cuadros con letra y música de Enrique S. Discépolo", se inscribe en el modelo del sainete ya en su fase residual. En esa obra aún inédita que el mismo autor denominó "sainete de multitud" (Ferrer y Sierra, 2004), desarrolló una serie de escenas sentimentales y caricaturescas en las que intervenían las representaciones típicas del género chico: españoles, italianos, un checoslovaco, estudiantes, canillitas, una milonguera vieja y gastada (que introducía moderados elementos grotescos), todo ello en el espacio paradigmático del género, la calle con un conventillo en el fondo y otros negocios del barrio. Además, se agregan una serie de elementos característicos del modelo del sainete festivo y caricaturesco: la acción sucede en carnaval y se realizan fiestas, bailes y canciones en algunas escenas. Lo colectivo y el dinamismo característicos del sainete son dos presencias permanentes, desde el inicio mismo de la obra:

Al levantarse el telón, la calle totalmente ocupada por vecinos que combaten, parece un mar agitado y sonoro. Confusos y ahogados por golpes inesperados, suenan las imprecaciones más variadas. En la gresca descomunal, están representadas todas las naciones del universo que emigra, así como también, las castas, las categorías y tendencias, que este milagroso Buenos Aires entrelaza y mezcla en un fantástico o inconsciente sentido de igualdad (Acto primero, 4).

A dichos elementos se agregan varias intrigas sentimentales y el típico empleo del cocoliche. Sin embargo, se incorporan algunas situaciones dramáticas que producen tensiones tragicómicas. La principal es la que vive Felipe, el personaje italiano, quien engañado por una broma de los estudiantes cree haber matado a un hombre; su descripción muestra una intensificación de la caricatura cercana a las disonancias del grotesco:

En ese instante aparece el Italiano. 50 años, tamangos. Bandoneones en las piernas. Chaleco sobre la camiseta a rayas horizontales. Una gruesa cadena, rematado en el ojal por un trébol de cuatro hojas. Todo *fayuta*. Usa bigote mucho más grueso que la cadena y una cabeza más *fayuta* que el trébol, pues aparenta una abundancia capilar que no tiene. Son solo cuatro pelos locos, que muy despeinados permiten el engaño (Acto primero, 6-7).

Así, este personaje contrasta con el ambiente festivo del carnaval, ya que se encuentra aterrado y abstraído en su propio drama: "¡Se divierten! ¡Todo se divierten! Yo también me divertía a la cantina. Despachaba el vino. Daba de comé a la gente. Metía la mula. Me defendía. Ahora tengo la cana encima. ¡Cómo de un momento a otro cambia la vida de un hombre! ¡Parece mentira!" (Acto primero, 13).

En el segundo acto, se incorporó el tango *¿Qué sapa Señor?* de acuerdo a las prácticas de cruce del género, que se refería a la crisis social y fue cantado por el actor Tito Lusiardo.¹⁰⁵ El mismo decía:

¡Qué sapa, señor...
que todo es demencia!
Los chicos ya nacen
por correspondencia,
Y asoman del sobre
sabiendo afanar (E. S. Discépolo, 1931).

El tango aportaba una perspectiva crítica y escéptica al clima festivo del sainete, así como en ese mismo acto el personaje de la milonguera,

105. En la críticas se comentó que la puesta en escena poseía tres comentarios musicales: un vals, una ronda popular y un tango (*El Mundo*, 10-7-1931). En el texto existente se indican dos tangos, seguramente, a partir de modificaciones efectuadas en la segunda versión de 1960. Por lo tanto, en esta segunda versión se incorpora un primer tango, del cual no se indica el título ni se incluye la letra, cantado por la milonguera Margarita (Acto segundo, 53); y en segundo lugar, se indica un segundo tango, interpretado por un "cantor" (Acto segundo, 66) en lugar de realizarlo el personaje Grondona (Tito Lusiardo), nuevamente, sin inclusión de su letra en el texto dramático.

Margarita, introducía tensiones grotescas por medio de su presencia que irrumpía en escena. Se trata de la milonguera en decadencia, que de la Avenida Alvear ha regresado al conventillo, quien introduce lo dramático al narrar su historia de amor perdido, de la que los personajes comentan: "Es un tango. Ni más ni menos" (Acto segundo, 56).

De este modo, Discépolo compone un sainete tragicómico con ciertos elementos grotescos, si bien tienen importancia los elementos festivos, en tanto los dos cuadros cierran con baile, comparsa, música, canciones y a pesar de haber resuelto dramáticamente algunas escenas se apuesta al típico final de consuelo por medio del cual se superaban la mayoría de las dificultades de los personajes. La tendencia hacia lo festivo, seguramente, radicaba en el interés por lo musical por parte del autor, aunque no todas las canciones funcionaban del mismo modo, puesto que la inclusión del tango introducía una dimensión dramática o escéptica.

La mayor parte de las críticas señalaron la relación de *Caramelos surtidos* con la poética tanguera de Discépolo, en tanto sainete y letras de tango compartían la inclinación a lo tragicómico. En especial valoraron la pieza por la heterogeneidad de sus distintos cuadros que generaban contrastes entre lo cómico y lo dramático, por ello la denominaron "variado kaleidoscopio cosmopolita" (*La Prensa*, 9-7-1931) o la vieron como "una cocktailera en la cual se agitan con ritmo a veces lento, a veces acelerado, el drama, la tragedia y la farsa" (*La Razón*, 9-7-1931). Asimismo, casi en su mayoría destacaron el tango estrenado por Discépolo, al que algunos medios catalogaron como "excelente" (*Diario socialista independiente*, 10-7-1931) y consideraron una "expresión comprimida, doliente, del actual desbarajuste mundial" (*La Prensa*, 9-7-1931), si bien en algún caso aún fue desvalorizado (*Tribuna Libre*, 9-7-1931). Las mezclas entre sainete y tango tampoco sufrían ya las descalificaciones de los primeros tiempos, en tanto se percibían las conexiones estéticas entre ambos y en algunos casos eran destacadas considerando valiosa la forma que proponía la obra (*La Nación*, 9-7-1931). En la mayor parte de los casos se la trató como la primera obra de importancia de Enrique Santos Discépolo.

Por lo tanto, se inscribía en las normas del sainete, por su apelación a las representaciones típicas del género, a lo colectivo, a lo festivo, a lo musical, si bien los tangos aportaban aspectos de la estética propia del grotesco. A diferencia de la textualidad de su hermano Armando que en sus sainetes se apropió de algunos aspectos del género pero puso en cuestión su sistema de representaciones y tomó distancia de la perspectiva populista, para elaborar una imagen diferenciada que admitía una visión crítica y al mismo tiempo genuina de las culturas populares. Armando Discépolo no empleó ningún elemento festivo o de espectáculo tales como la inclusión de tangos y renunció al desahogo sentimental propio del género del sainete. En el grotesco incrementó esta perspectiva y ofreció una ruptura con respecto a los estereotipos del sainete, por medio de personajes ligados siempre al fracaso, así como planteó la contracara de la aventura del ascenso y la imposibilidad de aferrarse al mundo del barrio.

Unos años más tarde, E. S. Discépolo se apropió de otro género popular como el de la revista porteña. Se trata de una obra aún inédita compuesta por múltiples números, que se basa en una adaptación de una obra denominada *Wunder bar* (1933),¹⁰⁶ de Herzoc-Farkas, dirigida por la compañía de Enrique y Armando Discépolo, de manera que, este último

106. La obra original es de Herzoc-Farkas, y se estrena en el teatro Ópera (17-5-1933), por la compañía de grandes espectáculos musicados, dirigida por Armando y Enrique Santos Discépolo. La traducción y adaptación es de R. Hicken, pero existe una copia (a máquina) en Argentores de la que seguramente fue una segunda versión, en la que figura como traductor Hicken y como adaptador E. S. Discépolo (agregado en forma manuscrita). Se trata de un texto correspondiente a una puesta posterior, seguramente la de 1938, porque existen cambios en el elenco, aunque E. S. Discépolo continúa como Wunder. Es posible que la única obra que se conserva en Argentores sea una adaptación de Enrique Santos por la existencia de textos afines a su estilo y que probablemente provienen de los agregados que hacía como actor o director, que finalmente fueron registrados. También llama la atención que en la mayor parte de las críticas se desatendiera su labor como director. Es probable que el error provenga de la legitimación de Armando como director y el reciente rol de dirección en el caso de Enrique. Posteriormente, se reestrenó en 1938 en Buenos Aires y en 1943 durante una temporada en Montevideo.

se incorporó a un género ajeno a su poética. La obra, que había sido representada recientemente en Europa, fue adaptada por Ricardo Hicken y por los directores que agregaron números, música, canciones y tangos, acercándola a la revista porteña. La puesta en escena mantuvo la propuesta de la obra original, intentando transformar la sala del teatro en un cabaret –espacio característico de las mezclas entre el sainete y el tango–, a partir de un empleo del espacio completamente renovador para la época, al extenderlo más allá de los límites del escenario. Se utilizaron la orquesta y las primeras filas de la platea para desarrollar la acción escénica, así como los pasillos de la sala entre los espectadores, por donde los personajes ingresaban y dialogaban. Por lo tanto, en el teatro popular no todo era tradicional y subsidiario sino que también existía el cambio y la innovación. En la misma se incluyó el nuevo tango –crítico y desesperanzado–, *Tres esperanzas* (1933), interpretado por Tania y otros tangos recientemente estrenados como *Secreto* (1932). Enrique Santos Discépolo ya había experimentado contactos con la revista al estrenar algunos de sus tangos como parte del espectáculo y aquí elaboró una estructura similar con distintos números unidos por una historia a partir de escenas con un desarrollo dramático. Los personajes eran afines a las representaciones del sainete: ladrones, estafadores, un inglés, un cordobés, alemanes, franceses, porteños, bataclanas, cancionistas y millonarios. En la misma, la intriga sentimental entre artistas y milongueras era central. Los números eran musicales, (*jazz, slow fox, tango, la canción de Wunder Bar, canciones de amor*), bailes (parejas de tango o números de bataclanas como en el denominado "Las piernas de Margot") y algún número cómico como "La muerte del flamenco", en el que Tania interpretaba el personaje de una bailarina caricaturesca que parodiaba la danza de la muerte del cisne. Esta obra posee importancia ya que permite observar que en el teatro se propuso tempranamente una mezcla entre el sainete y la revista porteña, que luego el cine sonoro también practicó sistemáticamente en la forma de cruce de cine-revista-tango. Asimismo, permite apreciar el

interés del autor por la comicidad, ya que su personaje Wunder, dueño y animador del local, al igual que otros clientes de la *boite* introducen permanentes chistes verbales. Por el contrario, también Wunder incorpora reflexiones amargas y pesimistas que producen disonancias tragicómicas en la fiesta y presentan al cabaret o la *boite* como un mundo de evasión y apariencias. Algunas palabras de Wunder son:

Señoras y señores: Estar triste es una mala costumbre que las leyes de un país civilizado deberían castigar como un delito. ¿A qué conduce la tristeza? A recordar que se vive. Entonces el más alto deber del hombre es alegrarse. (...) ¡Alegrémonos!... Ayúdeme a verlo todo gracioso, amable, cordial, bello. Invito a todos a olvidar que la vida es horrible (Primera parte, 3).

De este modo, se plantea una compenetración entre lo cómico y lo dramático que juega con la fusión propia del grotesco criollo. En este mismo sentido se incorpora por medio de personajes cómicos un fragmento del tango *Yira...Yira...* (1930), Así, se incorpora otra disonancia en ese mundo festivo, al incluir el escéptico estribillo del tango:

Verás que todo es mentira
verás que nada es amor
que al mundo nada le importa
yira...yira...

El tango *Tres esperanzas* produce efectos similares. El mismo es cantado por Tania quien era presentada por Wunder en una escena cómica. Así, se introducía *Tres esperanzas*, estrenado especialmente en la obra teatral, por medio del cual se incorporaba una visión pesimista y desencantada, más propia del grotesco que de géneros como el sainete o la revista:

No doy un paso más,
 alma otaría que hay en mí,
 me siento destrozao,
 ¡murámonos aquí!
 Pa' qué seguir así,
 padeciendo a lo fakir,
 si el mundo sigue igual...
 si el sol vuelve a salir...
 La gente me ha engañao
 desde el día en que nací.

Según señala Osvaldo Pellettieri (1976) es posible delimitar tres etapas en la poética tanguera de Enrique Santos Discépolo. En la primera plasma la imagen del Arlequín desde *¿Qué vachaché?* (1926) a *Justo el 31* (1930). En la segunda, impera la imagen del desamparo social, aunque algunos tangos como *Tres esperanzas* además se centran en el drama del personaje que se enfrenta sin disfraces con su angustia existencial, enmarcado por la situación de crisis social. Los tangos incluidos en estas dos obras pertenecen a la segunda etapa poética que abarca desde *Yira... yira...* (1930) a *Cambalache* (1935). La tercera etapa es la de la angustia existencial, desde *Condena* (1937) a *Cafetín de Buenos Aires* (1948). Por lo tanto, en sus tangos se invocaban otros tópicos que iban más allá de lo sentimental, lo cual había predominado hasta ahora en las mezclas sainete y tango.

Al mismo tiempo existían números que apuntaban a concretar un clima festivo o sentimental, tales como la canción de *Wunder Bar* que se reiteraba varias veces.

Sin embargo, a pesar de ciertos desvíos grotescos, se trata de una textualidad en la que predominan lo sentimental, la comicidad y el típico final de consuelo propio de los géneros populares. La intriga se centra en un triángulo amoroso, a la vez que se cantan diferentes canciones sentimentales y se incorporan diversas formas de comicidad,

tanto a partir de la caricatura como por medio del humor popular.¹⁰⁷

Las críticas periodísticas destacaron la novedosa puesta en escena¹⁰⁸ y la mixtura entre lo cómico y lo dramático, así como consideraron valiosas las mezclas al señalar que: "Más que una obra es un espectáculo. (...) Un espectáculo diverso, tal vez el más diverso, heterogéneo y cambiante que ha pasado por nuestros escenarios" (*La Nación*, 18-5-1933).

Este recorrido por la producción teatral de Enrique Santos Discépolo permite apreciar su inclusión en los procedimientos de mezcla de los géneros populares iniciados en el sainete y continuados posteriormente en el cine. Esas mezclas ofrecían fórmulas rápidas a la industria cultural, a la vez que procedían del carácter polifacético de los artistas populares de la época que poseían una multiplicidad de saberes escénicos, musicales, cinematográficos y literarios. Es el mismo caso de los actores cómicos populares, quienes según Marco De Marinis (1997) se caracterizan por su eclecticismo, es decir por poseer una heterogeneidad de prácticas, cualidad que también se verifica en el autor de sainetes de la época.

Los cruces entre el sainete y el tango canción, en la segunda fase iniciada con *Los dientes del perro*, alcanzaron la culminación de su evolución estética en las producciones teatrales de Enrique Santos Discépolo. Más tarde, las mezclas con el tango continuarían

107. Los chistes que se incorporan evidencian la apropiación de un humor popular. Uno de ellos es el siguiente:

Cordobés: ¿Cómo era que se llamaba usted?

Pivonka: Elektra.

C: Ah... su padre era historiador?

P: No. Electricista (p.46).

108. En *La Prensa* (18-5-1933) plantearon que "la originalidad consiste en que entre la escena y la sala no existe casi separación, tanto porque en ella se han instalado mesas en las cuales se sitúan varias parejas de artistas, cuanto porque estas llegan o se retiran del "bar por la platea".

transformándose en el cine sonoro, en la que nosotros señalamos como la tercera fase. Por una parte, los sainetes misceláneos de Pascual Contursi y Alberto Vacarezza a partir del rechazo al cabaret y la concentración en figuras del barrio y, por otra, los de Manuel Romero, por medio de la postulación de la reforma moral de la milonguita y del patotero, profundizaron el proceso de refuncionalización sentimental del tango canción en la década del veinte. Las experiencias de mezcla de Enrique Santos Discépolo aportaron novedades, por medio de sentidos críticos y el empleo de la poética del grotesco, que ampliaron los tópicos del tango canción más allá de lo sentimental hacia lo social y hacia un sentido existencial, lo cual se trasladó a los sainetes misceláneos.

> 3. Genealogía miscelánea sainete y cine

I. Intercambios entre el sainete, la cinematografía y el deporte

El género del sainete también practicó mezclas con la cinematografía y con el espectáculo deportivo. La incorporación de nuevas fuentes, que hasta ahora han sido desatendidas, demuestran la existencia de originales intercambios estéticos. Se trata de un conjunto de sainetes de Manuel Romero, presentados como "piezas con un intermedio cinematográfico", que además incluían tangos o elementos del deporte: *El gran premio nacional* (1922), *El ganador de la copa de oro* (1923) y *¡Patotero, rey del bailongo!* (1923). Los films solo se conservaron como un guión primario incorporado en las didascalías de los textos dramáticos. Asimismo, en *El mago de Palermo*, de Enrique y Armando García Velloso de 1927 se practicó la mezcla pero esta vez con dos "films cinemáticos". De este modo, el sainete, el tango, el deporte y el cinematógrafo se entretejen en la representación de lo popular. Se concreta una yuxtaposición de textos diversos de carácter altamente misceláneo.

El desinterés estético hacia estas puestas en escena que demostraba la crítica de la época, así como la directa omisión de estos textos en los estudios posteriores acerca del género, seguramente, respondió al desprecio habitual hacia el sainete y también a la tendencia hegemónica de fijar lo popular a lo tradicional, a lo premoderno y a lo subsidiario, según postula Néstor García Canclini (1992). Esta perspectiva llevó a descartar de antemano esos sainetes e impidió la posibilidad de una lectura que indague en ellos formas renovadoras, como las que resultan de los cruces entre el teatro y el cine, más allá de lo que también tienen de remanentes o limitadas si son leídas según nuestros gustos de público culto del siglo XXI. En efecto, se trata de sainetes significativos porque permiten incorporar una nueva perspectiva para estudiar las relaciones entre ellos y la cinematografía, a partir de las prácticas misceláneas vigentes en las primeras décadas del siglo XX.

Aquí nos proponemos indagar las influencias recíprocas, aceptaciones y resistencias que produjeron las relaciones entre las periferias culturales y la incipiente industria cultural.

El conjunto de manifestaciones culturales aquí tratados, tanto en lo que respecta a la configuración estética como a los espacios habituales de circulación, se situó en los márgenes de las ordenanzas canónicas. Esa situación provenía de una ubicación espontáneamente periférica a raíz del manejo de otras prácticas y otros saberes apartados de la cultura letrada. El actor del sainete emergió del espacio parateatral del circo en el que se valoraban más las destrezas corporales que la dicción verbal y la palabra; el tango provenía de los suburbios, del prostíbulo, de los cafés de barrio y fue impugnado por el baile. El cine atraía al nuevo público tanto por su dimensión mitológica como material-técnica, por lo cual se rodeaba de ciertos saberes técnicos que se divulgaban y permitían que los espectadores se vincularan con la técnica cinematográfica de modo imaginario (Sarlo, 1992).

En los sainetes de Romero se configuró un espectáculo popular de mezcla que se diferenciaba de los géneros tradicionales y proponía una sintaxis heterogénea a la prescripta por las regulaciones hegemónicas. Además, dicha simbiosis se realizaba entre géneros considerados menores o "subalternos": el género "chico", el tango –música, canción y baile– y el cine silente. Hasta se podían efectuar mezclas extraartísticas vinculadas con prácticas deportivas.

¡*Patotero, rey del bailongo!*,¹⁰⁹ estrenado por la compañía popular Muiño-Alippi, intentó desarrollar en una puesta en escena el relato del tango *El patotero sentimental* de Manuel Romero y Manuel Jovés, que se había estrenado con gran éxito el año anterior en *El bailarín del cabaret* (1922), del mismo autor. En el nuevo sainete se cantó el tango "Nubes de humo" del autor y Jovés, el cual se insertaba en la acción como un

subrelato que se relacionaba temáticamente con el relato principal teatral el cual desarrollaba la historia de un hombre que abandonaba a la mujer que amaba y, luego, arrepentido, no la podía olvidar. Además, en distintas escenas los personajes bailaban tangos. El espacio representado de mayor pregnancia era el del cabaret, espacio tabú en el Buenos Aires de la época en el cual se encontraban personajes de los márgenes: "milongueras, *cocottes*, patoteros, borrachos, camareros, músicos" (Cuadro I, s/n). La oscilación riqueza-pobreza articula el texto junto a otras tensiones tales como el amor y la deshonra, o bien, la cultura nacional –representada por el tango– y la cultura extranjera –representada por el *shimmy*–. El melodrama se entreteje con la caricatura, de acuerdo al principio constructivo del sainete, y presenta una serie de personajes de los sectores populares en ambientes propios de las zonas sociales dominantes: Violeta, la milonguera, que pretende ascender socialmente a través del matrimonio con Marcelo, y Astudillo, que es el contrapunto cómico de la intriga melodramática. Entre los cuadros segundo y tercero, se presenta una película cuyo único registro actual es el de las didascalias del texto dramático publicado en la revista *La Escena*, las que se pueden considerar como un guión en el cual la antigua patota con la cual Marcelo tenía una "vida de farra y cabaret", secuestra a Violeta para evitar la reconciliación de la pareja. La siguiente es la descripción completa de la película, a cargo de las didascalias del texto dramático:

Se ve un auto con tres hombres y una mujer (Rivera, Ponce, Castro y Violeta), seguido por otro donde van Astudillo y Marcelo. Carrera emocionante. Detalles. En el auto de adelante le tapan la boca a Violeta, que forcejea. El auto que viene atrás gana ventaja y se pone a la par del anterior. Marcelo y Astudillo saltan al otro, golpean a Rivera. Ponce y Castro que huyen, cayendo uno de ellos al suelo, y mientras Astudillo toma el volante, Marcelo y Violeta se abrazan (Cuadro II, s/n).

El cortometraje era un concentrado de acciones que buscaban el efecto de la atracción característico de la segunda fase del cine de los primeros tiempos (Gaudreault, 2004): una persecución de automóviles

109. Publicado en la revista *La Escena* (Año VI, N°79, 18 de Junio de 1923). Estrenado en el teatro Buenos Aires, 31-5-1923.

acompañada de golpes, peleas, caídas, huidas, que otorgaban un gran dinamismo a la puesta en escena cinematográfica que contagiaba al ámbito teatral. Asimismo, la película presentaba variedad escalar de planos –por lo que se puede inferir de la mención de "detalles" en las didascalias–, y una clausura narrativa otorgada por el abrazo final de la pareja. El desarrollo de dichas operaciones filmográficas la acercan a la tercera fase de integración narrativa (Gaudreault, 2004), por lo cual podemos inferir a partir de los escasos datos que poseemos, que la película se encontraba en una transición en la cual aún pervivían elementos de la cinematografía-atracción. Su inclusión en el sainete tenía la función de ampliar el espacio escénico al representar lo que correspondería a la extraescena teatral y de incorporar las posibilidades de la cinematografía de emplear espacios naturales, así como agregaba el efecto de la atracción que ejercía el cinematógrafo de ese momento a partir de la espectacularidad y el impacto de sus acciones. Las críticas de los periódicos no advirtieron la novedad de las mezclas, solo se encontraban predispuestas a señalar defectos, aquello que consideraban repeticiones, así como a despreciar al género: "casi todo es relleno de cabaret y cine" (*La Época*, 1-6-1923), o bien dictaminaban: "El intermedio cinematográfico y el último cuadro son innecesarios" (*El Diario*, 1-6-1923)¹¹⁰. El sainete finaliza con la reconciliación de la pareja que protagoniza la intriga melodramática, mecanismo que se puede vincular con el que Umberto Eco (1998) al estudiar el folletín denomina "estructura del consuelo", basado en un elemento resolutorio que contrasta con la realidad de partida y propone una solución inmediata y el efecto de consuelo de las contradicciones iniciales. Como reverso paródico, se ofrece un cierre cómico para la pareja secundaria.

En los otros dos sainetes antes mencionados, Romero agregó otros elementos provenientes de la cultura popular y concretó la mezcla deporte-

110 Con respecto a la autoría del film no hemos encontrado información ni en las críticas ni en el programa pero, al tratarse de una ficción que incluía a los mismos personajes del sainete, se plantea la pregunta acerca de la posible intervención de Manuel Romero en la realización, si bien no existe ninguna firma.

teatro-cine-tango. En ambos plantea una compenetración mayor entre el escenario y el film, ya que este último no se presenta simplemente como un intermedio cinematográfico entre los cuadros de la pieza teatral sino que se encuentra integrado. En *El gran premio nacional*,¹¹¹ "pieza turfística-sentimental", estrenada por la compañía Vittone-Pomar, se cantaba el tango *La provincianita*, con letra de Romero y música de Jovés. En la mitad del segundo cuadro se proyectaba una carrera de caballos en un telón que al mismo tiempo parte del espacio que representaba un rincón del *paddock* en el Hipódromo Argentino, mientras desde las tribunas los personajes observaban la carrera de caballos. Nuevamente, las didascalias registran las imágenes:

Se oye el ensordecedor vocerío de las tribunas, se apaga la luz y se proyecta en el mismo telón el film de la carrera. Los caballos vienen cabeza a cabeza. El tordillo parece destacarse, pero castiga Riera y *Polvorín*, que viene por adentro lo gana fácil. Se oye el vocerío dentro.

En la escena teatral, tal como si se tratara de una continuación del espacio fílmico los personajes comentaban la carrera, de ese modo, se proponía la inclusión de un juego popular en el teatro, a partir de imágenes fílmicas que permitían reproducir la atracción de una carrera de caballos en escena, ubicada en el momento de mayor tensión dramática de la pieza. La película provenía de la casa de Cinematografía Valle y es probable que no haya sido realizada especialmente para el sainete sino que solo se haya incluido a partir de un innovador y misceláneo montaje teatral-cinematográfico¹¹². Las críticas periodísticas a pesar de ocuparse centralmente en denostar al género, no pudieron

111. *La Escena*, (Año V, N° 65, 10 de julio de 1922), s/p. Estrenado en el teatro Politeama el 28-6-1922.

112. En las críticas no existen menciones acerca del realizador del film, en el programa del estreno del sainete se consigna la siguiente información: "Tercer cuadro José Muñiz cantará el nuevo tango *La provincianita*, de Jovés y Romero" y luego "Película tomada de la casa Federico Valle" (*Programas Argentores*, 1922).

dejar de percibir el empleo de la película ya que se trataba de un procedimiento innovador: "Si la originalidad brilla por su ausencia en la pieza estrenada, en cambio aglomeran en ella los recursos vulgares como los apuntados y la única nota, tal vez la más novedosa, la constituye una exhibición cinematográfica, en que toman parte las primeras figuras del elenco, en un interesante truco fotográfico" (*La Época*, 29-6-1922). *El ganador de la copa de oro*,¹¹³ "pieza novelesco-turfística en cuatro cuadros y un intermedio cinematográfico", con el tango *¡Pingo mío!*, de Romero y Jovés, que combina la intriga sentimental con el tema y el ámbito del turf, es un sainete que le otorga la voz a personajes populares como el *jockey*. En el tercer cuadro, en el Hipódromo Argentino, se prepara el pasaje al film mediante un incremento del movimiento de la puesta en escena, "luego se oscurece el escenario y se proyecta la película":

Largada. *Radiante* se destaca en la punta seguido por *Matrero*. El puntero se distancia entre los gritos del público. Frente al *paddock*, de pronto se cae el *jockey* de Radiante y el caballo sigue sin gobierno. Se ve a *Matrero* cruzar el disco rugiendo. El público lo aclama.

Las críticas de la época se esforzaron en cuestionar el empleo de análogos procedimientos que los del año anterior: "El mismo conflicto pasional, la misma intriga con elementos de ambiente hípico; el mismo *jockey* (...); el mismo film; la misma fiesta con número de *music hall* y el mismo tango de circunstancias" (*La República*, 11-8-1923). Sin embargo, no lograron eludir registrar el comportamiento del público que "llegó a entusiasmarse con las alternativas de una carrera proyectada sobre la escena" (*La República*, 11-8-1923), demostrando de este modo lo efectivos que eran los recursos planificados por Manuel Romero.

Estas mezclas también fueron practicadas por otros autores como

113. Revista *La Escena*, (Año VI, N° 90, 10 de setiembre de 1923), s/p. Estrenado en el teatro Porteño, 10-8-1923, en el momento en que Romero queda a cargo de la dirección del teatro.

fue el caso de *El mago de Palermo* (1927), de Enrique y Armando García Velloso,¹¹⁴ sainete que practicó la mezcla deporte-cine-tango-teatro, ya que se trataba de una pieza de ambiente turfístico "con dos cuadros y dos films cinematógicos", en la que actuaba y cantaba un tango Ignacio Corsini, quien interpretaba a un *jockey*. Con respecto a la recepción crítica, nuevamente esta desvalorizó los intercambios entre el sainete, las prácticas deportivas, la cinematografía y el tango, al describir su empleo sin rescatar ningún valor estético: "obra mitad teatral, mitad cinematográfica, que no tiene más ambiente de carreras, que el que le presta el film intercalado en la misma el que consiste en algunas escenas tomadas en los studs, en el hipódromo, y en otros lugares típicos del mundo del turf porteño" (*La Época*, 20-8-1927).¹¹⁵

Los nuevos deportes desarrollados en las primeras décadas del siglo XX, como el fútbol, el box y el turf, fueron expresiones de las culturas populares y a partir del sistema misceláneo se incorporaron primero al sainete criollo y luego al cine. Las publicaciones especializadas de los años veinte daban cuenta de dicho sistema misceláneo, tal como en las revistas *Cine Universal e Imparcial film* en las que se presentaban secciones deportivas junto a las de cine. Asimismo, en los años treinta, revistas radio-cine-teatrales como *Comoedia Ilustrada y Sintonía*, poseían secciones dedicadas al turf o a la radiotelefonía deportiva, junto a las de radio, cine, teatro y tango.

114. Existen críticas que mencionan la inclusión del film en los diarios *La Época* y *La República* (20-8-1927). El estreno estuvo a cargo de la Compañía de Luis Arata.

115. Enrique García Velloso poseía una inserción previa en la cinematografía de los primeros tiempos, había realizado *Amalia* (1916), a partir de la novela de José Mármol, producida por Max Glücksmann y con fotografía de Eugenio Py. Si bien es probable que él mismo hubiera realizado los dos films de la puesta en escena teatral, no se registró al director. Es posible postular que estas prácticas de mezcla con el cine fueran habituales, aunque hoy encontremos dificultades para reconstruirlas, ya que algunas veces en las publicaciones no se consignaban dichos cruces que solo eran mencionados en ciertas críticas, o bien dichos cruces podían efectuarse en las puestas en escena sin emplear registros textuales.

Uno de los condicionantes centrales para incorporar estas mezclas fue el intento de satisfacer los gustos del público popular y así superar la competencia que se abría a partir del desarrollo y la profesionalización de los diversos deportes. Este último aspecto se evidencia en la preocupación que existía acerca de las implicancias de los espectáculos deportivos sobre el público del teatro y del cine. En 1933 la tensión se incrementaba y en notas como "El sport vs el teatro" se planteaba la pérdida de público teatral de edades más jóvenes, a partir de su concurrencia a las canchas de fútbol y de la práctica de deportes (*Comoedia Ilustrada*, N° 98, 19-8-1933). Desde los primeros tiempos, el sainete y el espectáculo deportivo compartían el mismo público, tal como lo demuestran las publicidades permanentes que aparecían en revistas teatrales de los años veinte. Este fue el caso de *La Escena*, en la que se promocionaban junto a obras teatrales otras publicaciones populares como el semanario *Boxing*, "la mejor revista de sport". La impronta de los deportes en los hábitos de los sectores populares y sus usos por parte de otras industrias culturales de la época, se evidencia en la presencia del deporte en el diario *Crítica*, en el que según señala Silvia Saíta (1998) primero predominaron las notas hípicas, las que a comienzos de la década del veinte se nivelaron en importancia con las notas sobre box y fútbol. Esta información deportiva se fue incrementando y determinaba éxitos de venta.

De modo que la miscelánea con el deporte comenzó en los sainetes, en los cuales las principales mezclas eran con el turf, el box y el fútbol. Los mismos ofrecían diversos tipos de mezclas: por medio de la incorporación de películas de carreras de caballos, así como de la inclusión de destacados deportistas que efectuaban exhibiciones y de representaciones del mundo del deporte por medio de la puesta en escena teatral. Una de estas mezclas fue la de los sainetes turfísticos de Manuel Romero –analizados al comienzo de este capítulo– que proponían la inclusión del deporte a partir de la cinematografía, al incorporar las carreras de caballos por medio de un registro documental,

conviviendo con otras mezclas como la del tango que también podía desarrollar tópicos del deporte. Otras veces, como en *El campeón de box* (1921), de Florencio Parravicini¹¹⁶, el cruce sainete-deporte fue por medio de la participación del campeón sudamericano Luis Firpo que realizó una exhibición en la puesta en escena: "Uno de los cuadros de la obra está casi totalmente a cargo del campeón sudamericano de box, señor Firpo, quien muestra en pequeña escala todas las fases de un entrenamiento" (*La montaña*, 27-8-1921). Al año siguiente, en *El knock-out del campeón* (1922), de Telémaco Contestáble y J. C. Traversa,¹¹⁷ se invitaba a participar especialmente a populares deportistas, como registra el texto: "Al estrenarse esta obra, hizo exhibiciones de box en el segundo cuadro, el campeón sudamericano Luis Angel Firpo" (s/n). En este último, si bien predominaba ese deporte, se incluían otros deportistas y hasta un partido de tenis al comienzo. En el cierre, nuevamente pasaba a primer plano el box, a partir de la representación de un encuentro pugilístico entramado con la intriga sentimental que servía de marco al espectáculo deportivo.

Avanti Foot-Ball Club,¹¹⁸ que fue uno de los sainetes que abrió las mezclas con el fútbol en la segunda fase, incluyó jugadores como personajes y representó un partido en el segundo cuadro, a partir de la imagen del público deportivo que seguía el encuentro en la cancha ubicada en la extraescena. Las críticas enfatizaban los aspectos deportivos tomados en préstamo por el teatro popular:

Según nos declaró al final el Sr. Darthés la obra la hicieron luego de un partido y en veinticuatro horas sin otro fin que hacer pasar una hora de risa al espectador. Se ridiculiza a los que supeditan cada acto de su vida al deporte. (...)

116. *La Escena*, N° 167, 8 de setiembre de 1921. Estreno: Compañía César Ratti, 25-8-1921, teatro Apolo.

117. *La Escena*, N° 246, 15 de marzo de 1923. Estreno: Compañía César Ratti, 26-10-1922, teatro Apolo.

118. Compañía Muiño-Alippi, teatro Buenos Aires, 22 de marzo de 1918. *Bambalinas*, N° 233, 23-9-1922.

Tiene la obra dos finales de cuadro, el primero en el que se ponen a jugar con una pelota en una habitación con el consiguiente destrozo de muebles, el segundo en la antecancha donde jugó el partido luchan a golpes los dos *teams* produciéndose escenas de hilaridad (*El Diario Español*, 23-3-1918).

Además, existían numerosos sainetes turfísticos y futbolísticos, entre los que se debe mencionar *Los tres berretines (Típica-football y cine)* (1932), de Nicolás de las Llanderas y Arnaldo Malfatti.¹¹⁹

En el género de revista porteña, practicado por algunos de estos mismos autores, se empleaban mezclas similares a las inauguradas por el sainete, aspecto que demuestra los intercambios entre ambos géneros afines. En *La vuelta del mundo en una hora* (1921), de Manuel Romero e Ivo Pelay, en el cuadro "Las maravillas del mundo moderno", además de las mezclas con el cine que mencionamos se incorporó el deporte, evidenciando un cruce entre box-cine-revista. Asimismo, *¡Atención a la largada!*, de Manuel Romero, Luis Bayón Herrera e Ivo Pelay, abría con un prólogo que presentaba un conjunto de *jockeys* en escena.

En el cine sonoro, continuaron efectuándose estas mismas mezclas, principalmente con el fútbol, el turf y el box. Estos intercambios misceláneos, significaban una afirmación de la cultura popular barrial,

119. Algunos de los sainetes que practicaron cruces con el fútbol fueron: *Avanti Football Club* (1918), de Camilo Darthés y Carlos Damel; *Los hinchas (Triunvirato Football Club)* (1929), de José I. Robles y Alberto Cortazzo; *Los tres berretines (Típica-football y cine)* (1932), de Nicolás de las Llanderas y Arnaldo Malfatti. Las mezclas sainete-box se pueden ilustrar con *El campeón de box* (1921), de Florencio Parravicini; *El knock-out del campeón* (1922), de Telémaco Contestáble y J. C. Traversa y *Knock-out* (1924), de Antonio Botta y Antonio De Bassi. Por último, los numerosos sainetes turfísticos se encuentran en *Tangos, tongos y tungos* (1918), de Carlos Mauricio Pacheco; *¡Pulgarín solo!* (1921), de Ivo Pelay; *La fija* (1922), de Julio Escobar; *El 72 a la cabeza* (1924), de Antonio de Bassi y Antonio Botta; *El gran premio nacional* (1922) y *El ganador de la copa de oro* (1923), de Manuel Romero; *El mago de Palermo* (1927), de Enrique y Armando García Velloso y *2' 37" 1/5...* (1932), de Manuel Romero. La vinculación con el mundo del turf también se extendió al tango canción, por lo cual parte de los intercambios con los deportes estaban atravesados por este último.

en tanto las actividades deportivas se practicaban en los clubes ubicados periféricamente. Además, estas manifestaciones promovían la exaltación de las destrezas corporales, de las habilidades y de las argucias populares, que eran valores habitualmente subestimados por las culturas dominantes. Al desarrollo cada vez mayor desde los años veinte, se agregó el impulso que produjo la profesionalización del fútbol en 1931, que fue muy cercana al comienzo de la industria cinematográfica argentina a partir de 1933 por lo tanto, incidió en las ficciones que intentaron incluir dicha pasión popular. Al mismo tiempo, el triunfo deportivo era uno de los caminos de ascenso social de una minoría perteneciente a los sectores populares, que el cine incorporó a sus relatos como una forma de apostar a favor de esos grupos. El ascenso por medio del deporte también era una forma de narrar las peripecias de esos sectores, sus luchas cotidianas y las relaciones entre aquellos que se convertían en ídolos deportivos y los hinchas –representantes de los sectores populares– que ofrecían un apoyo incondicional.

Las apropiaciones de las culturas populares llevaron al género hacia lo misceláneo y así fueron surgiendo figuras polifacéticas como las emblemáticas de Enrique Santos Discépolo y Manuel Romero, dedicados al sainete, al tango, la revista porteña y luego al cine. Su multiplicidad de saberes posibilitaba los intercambios sistemáticos que proponían una sintaxis heterogénea entre géneros subalternos.

II. De las prácticas de mezcla a la autoconciencia del cine

En las primeras fases de la cinematografía hubo diversos contactos con el género chico, los más evidentes fueron las adaptaciones de sainetes y las apropiaciones de sus prácticas de mezcla con el tango. José Agustín Ferreyra, quien también era letrista del género, ensayó combinaciones cine-tango, además de explotar la afinidad de las representaciones de ambas series populares. En el estreno de *La*

muchacha del arrabal (1922) hizo un ensayo de sonorización mediante el acompañamiento musical de la orquesta de tango de Roberto Firpo ubicada en el foso del escenario, que ejecutó el tango *La muchacha de arrabal*, de José Ferreyra y Leopoldo Torres Ríos.¹²⁰ Por lo tanto, la cinematografía en su fase de integración narrativa, participó también del modo de representación misceláneo y se apropió de las mezclas con el tango iniciadas en el sainete, incorporando préstamos similares. En el cine de Ferreyra, los contactos con el sainete fueron más indirectos, no se trató de la incorporación de sus textos ni de sus puestas en escena sino solo de las prácticas misceláneas con el tango iniciadas y desarrolladas por el mismo.

En la primera década del sonido, el entramado de intercambios y préstamos que se extendían más allá de los casos individuales de adaptaciones, establecieron contactos profundos y sistemáticos entre el sainete, el cine y el tango.

André Gaudreault (2004) plantea que en aquellas etapas en las que el cine aún no posee especificidad, es posible efectuar una historia combinada sobre las distintas prácticas culturales, en la que el cine se estudie como la última fase de otras series artísticas. El cine de los orígenes aún se sirve de las otras series culturales para reproducirlas o prolongarlas. Esa manera de pensar se puede extender a otras etapas de pérdida de definición, como es el caso del pasaje al cine sonoro. Rick Altman (1996, 13) refuerza esta idea al proponer que en el momento del paso al sonido, la identidad del cine es múltiple e incierta como en los

120. En films posteriores volvió a practicar el mismo tipo de mezcla: en *Mi último tango* (1925) algunas exhibiciones fueron acompañadas con la ejecución del tango *Y reías como loca*, con letra del director; en *El organito de la tarde*, se interpretó como acompañamiento el tango *Organito de la tarde*, con letra de José González Castillo, y *El alma de la calle* del propio director; en *Muchachita de Chiclana*, se ejecutó *Muchachitas de Chiclana*, de su autoría. Más tarde, incluyó tangos cuando practicó las primeras formas de sonorización sincronizada por el sistema Vitaphone, en 1930 y 1931, así como, posteriormente, lo efectuó en el cine sonoro.

primeros tiempos: "Visto hoy día como heredero natural del mudo, el cine sonoro era, sin embargo, entendido en la época de una manera muy diferente, tomando su identidad de las diversas tradiciones sonoras más que del cine mudo".¹²¹

Las dos primeras películas sonoras del cine argentino, *¡Tango!* (1933, Luis Moglia Barth)¹²² y *Los tres berretines* (1933, Equipo Lumiton),¹²³ plantean desde el mismo inicio cuáles fueron las modalidades de intercambio con el sainete criollo, las cuales, junto a otras formas de mezcla que en gran parte procedían del mismo género chico, dominaron el cine de la década del treinta al cuarenta, configurando una tercera fase. Las mismas oscilaron entre la adaptación de sainetes o bien, si se partía de guiones originales, la apropiación de las reglas del género tanto textuales como de puesta en escena, además de tomar en préstamo sus procedimientos de mezcla. En el caso de *¡Tango!*, si bien se trató de un guión original de Carlos de la Púa y Luis Moglia Barth, los procedimientos estéticos y los actores convocados planteaban una procedencia "sainetera", es decir, una intertextualidad evidente con respecto al género chico. En el segundo caso, se trató de una adaptación

121. Según el autor en el cine americano recién en 1930 se produce una estandarización tecnológica, por la cual se abandona el sonido grabado en disco y a partir de allí surge la invención de la percha y el micrófono direccional, la introducción de la película Sonochrone y la puesta a punto de la mezcla de sonido permitieron una nueva amalgama de técnicas e integrar en una misma secuencia música, ruido y palabras.

122. Productora: Argentina Sono Film; guión: Luis Moglia Barth y Carlos de la Púa. Estreno: 27-4-1933, cine Real. Intérpretes: Tita Merello, Luis Sandrini, Libertad Lamarque, Pepe Arias, Alicia Vignoli, entre otros.

123. La dirección se atribuye a Enrique Telémaco Susini, si bien en los títulos del film se firma "Versión cinematográfica, fotografía, sonido y laboratorio: Lumiton". Productora: Lumiton. Guión: Arnaldo Malfatti, Nicolás de las Llanderas. Estreno: 10-5-1933, cine Astor. Música: Enrique Delfino. Intérpretes: Luis Arata, Luisa Vehil, Luis Sandrini, Héctor Quintanilla, Florindo Ferrario, Benita Puértolas, Homero Cárpena.

del sainete *Los tres berretines (Típica-football y cine)* (1932), de Nicolás de las Llanderas y Arnaldo Malfatti, autodenominada "comedia asainetada de actualidad". La película se ubicó en serie con el sainete, en tanto se estrenó al año siguiente que la obra teatral, tan solo dos meses después de la publicación en la popular revista *La Escena*, y en forma simultánea con sus representaciones que continuaban realizándose en la segunda temporada en el teatro Buenos Aires, por la compañía Muiño-Alippi.¹²⁴ Por lo tanto, sucedía algo inusitado si lo observamos desde nuestras prácticas actuales, en tanto las dos versiones pertenecientes a la puesta en escena y a la película, se ofrecían al mismo tiempo con elencos diversos en la sala teatral y la cinematográfica. Esto demuestra la necesidad del cine de contactarse con otras formas de representación, en este caso, el sainete teatral que podía ofrecerle diálogos y actores que tuvieran habilidades en el empleo de la palabra en la nueva fase del sonido. Tal como plantea Rick Altman (1996) en su estudio sobre el pasaje al sonoro en el ámbito del cine americano, el cambio generó una crisis que produjo una pérdida de definición y el primer cine sonoro más que vincularse con el cine mudo, entabló contactos con otras industrias culturales relacionadas con el sonido.

El cine sonoro en sus comienzos buscó asentarse en el popular sainete criollo, tanto en sus textos como en sus puestas en escena y actores, además de recurrir a las prácticas de mezcla desarrolladas en el género chico, en especial con el tango. Se apelaba a otras industrias culturales tales como la fonográfica y la radiotelofonía. Ello se evidencia en el carácter ambiguo que aún poseían las designaciones. En el caso de Lumiton, se denominaba "S. A. Radio Cinematográfica Argentina Lumiton", por lo tanto incluía el término "radio", conectándose con dicha industria cultural. Además, quien ocupó el rol de director de *Los*

124. *La Escena*, N° 767, Año I, Buenos Aires, 9 de marzo de 1933. Estrenada en el teatro Buenos Aires, compañía Muiño-Alippi, 16-9-1932. El 27 de abril de 1933 los diarios anunciaban que continuaban las funciones y que al día siguiente se cumplían cuatrocientas representaciones (*La Nación*, 27-4-1933).

tres berretines, Enrique T. Susini, había sido uno de los pioneros de la radiotelofonía en el país.

En la película *¡Tango!* se interpretan cerca de veinte tangos distribuidos en distintas situaciones. Se trata de una multiplicación exacerbada del recurso del sainete en el que, habitualmente, a lo sumo se interpretaban dos tangos. De modo que, el cine perdía definición y tomaba en préstamo otras tradiciones sonoras, dando lugar a una película que se acerca a la forma de un disco compuesto por una sucesión numerosa de tangos más que a la de un film cinematográfico. Ante la primera posibilidad de sonido en el cine, se recurre a aquella conocida práctica y se construye un relato en el que aparece, en primer plano de importancia, el entramado de tangos inmerso en una intriga propia del sainete (sus representaciones, espacios y tópicos). Se ofrece protagonismo al tango y al sonido, los primeros acordes abren el film, acompañados por la imagen del plano medio de la cantante de tango Azucena Maizani, que luego se hará cargo de la clausura. En el transcurso del relato se presenta una acumulación de múltiples figuras aún desordenadas procedentes del tango, del sainete, de la radio y de la fonografía.

En el segundo caso, ocupaba un primer lugar el sainete teatral. Esto se evidencia en los títulos de la película que luego del cartel LOS TRES BERRETINES, colocan en primer término "basada en la obra de Malfatti y de las Llanderas" y cuando se trata de los roles específicamente cinematográficos solo se nombra al estudio Lumiton. La misma incorpora las representaciones típicas del género chico: inmigrantes, artistas pobres y deportistas, que se construyen por medio de recursos del actor nacional. Las primeras palabras que abren el film son las del inmigrante gallego y a lo largo de la misma se mantienen el cocoliche y la oralidad propios del género.

El traslado de las prácticas de mezcla se torna evidente: la película *¡Tango!* intensificaba el intercambio con el tango iniciado en el teatro y más tarde también desarrollado en el cine silente de la década del veinte por

Agustín Ferreyra; por su parte, *Los tres berretines* profundizaba el triple cruce "típica-football y cine" propuesto por el sainete. Por lo cual, estas dos películas no solo inauguraron el sonido fotográfico en el cine argentino sino que instalaron en el cine sonoro las formas misceláneas de representación provenientes del sainete criollo y, en menor medida, del cine silente.

Leopoldo Torres Ríos, abrió la etapa del sonoro en su filmografía con una adaptación de *El conventillo de la Paloma* (1929), de Alberto Vacarezza,¹²⁵ trasladada al cine en el año 1936,¹²⁶ con el fin de apropiarse de tradiciones sonoras ya arraigadas en las culturas populares: el sainete y el tango. La sumisión del film al sainete se torna evidente en la apertura, que recurre al autor dramático Alberto Vacarezza, quien en un primer plano fijo frontal inaugura el sonido con un discurso que promueve el "progreso" para el cine argentino y justifica la adaptación del sainete a causa de la búsqueda de temas nacionales. En efecto, se trata de un film que evidencia formas misceláneas, pero al mismo tiempo posee secuencias que pugnan por encontrar una definición específicamente cinematográfica. Presenta una tensión entre la búsqueda de una forma autónoma de relato, eminentemente visual, y una dependencia con respecto a los diálogos dramáticos que fijan los planos y la puesta en escena a un rígido estatismo, cuya disociación demuestra que aún nos encontramos ante primeras experiencias de sonido.

Los inicios del cine sonoro constituyen un momento de crisis de identidad del cine, en tanto que perdían hegemonía sus aspectos visuales. En *¡Tango!* adquirirían supremacía las canciones y la música, en *Los tres berretines* y *El conventillo de la Paloma* ocupaba un primer lugar el sainete y la palabra.

125. *La Escena* (Año XII, N° 585, 12 de setiembre de 1929). Estrenado por la compañía Pascual Carcallo, 5-4-1929, en el teatro Nacional.

126. Productora: Julio Joly; guión: adaptación de Leopoldo Torres Ríos supervisada por Alberto Vacarezza; fotografía: Carlos Torres Ríos; actores: Tomás Simari, Alicia Barrié, Guillermo Casali, Héctor Calcagno, María Esther Duckse, Margarita Burke, Elena Bozán. Estreno: 24-9-1936. Cine Suipacha.

El sainete criollo respondía a las nuevas necesidades del sonido, tanto porque había sido el género iniciador de las mezclas con el tango canción como por el aporte del texto dramático.

La continuación de estas prácticas de mezcla en la primera década del cine sonoro se afirma con el comienzo del sonoro en 1933 y cierra su ciclo en 1945, abarca desde *¡Tango!* (1933, Luis Moglia Barth) y *Los tres berretines* (1933, equipo Lumiton), hasta *La cabalgata del circo* (1945, Mario Soffici). Las prácticas misceláneas fueron principio constructivo de los films de Manuel Romero, que pueden ser abarcados íntegramente según los intercambios que efectúan con el sainete, la revista, el tango, el circo y el deporte.¹²⁷ Se extendían a diversos directores de la década y repercutieron en diferentes niveles de los textos fílmicos. Los relatos podían consistir en una sucesión de números heterogéneos, cuya estructura procedía de la revista porteña, o bien jugar con la alternancia de escenas cómicas, sentimentales y dramáticas según el modelo del sainete criollo. Además, las secuencias de apertura y de cierre eran tratadas como zonas privilegiadas para localizar enunciativamente al film en las culturas populares urbanas y en el sistema misceláneo.¹²⁸

127. Desde las adaptaciones de sus sainetes *La muchacha del circo* (1937) y *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937), hasta la apropiación de sus representaciones, tópicos y espacios en films como *La vuelta de Rocha* (1937). La apropiación de la estructura narrativa del teatro de revistas en *Noches de Buenos Aires* (1935), *Radio bar* (1936), *Yo quiero ser bataclana* (1941); las mezclas deportivas en *El caballo del pueblo* (1935) y *El cañonero de Giles* (1936); las mezclas con el tango canción en la mayor parte de su filmografía y en algunos casos estructurados narrativamente por medio del mismo: *La vida es un tango* (1938).

128. Remiten a la posición frente a lo popular y lo masivo por parte del que "habla cine", el enunciativo, denominado narrador implícito o "gran imaginador" (Gaudreault, 1995). Jesús González Requena (1987, 10) a partir de los conceptos de Benveniste, plantea que "la enunciación es un proceso productivo (pues en él se produce la conversión del lenguaje en discurso) pero uno carente de sujeto: en él se engendra el discurso y en este, como su efecto de sentido más profundo, estructural, es engendrado a su vez el sujeto". Más adelante aclara la diferencia entre el escritor que escribe que es el "autor real", y el escritor escrito, el "autor implícito" o "enunciativo".

Los films poseen diversos grados de apropiación del modelo clásico propio del cine hollywoodense, los cuales se caracterizan por un uso selectivo de ciertos procedimientos en función de los modelos populares locales.

Los textos filmicos que continúan las formas misceláneas se caracterizan por una narración polifónica, conformada por un conjunto de subrelatos (Gaudreault, 1995) que introducen las voces del tango, de la revista porteña o del deporte, es decir, el cine delega la narración a otras manifestaciones culturales populares. Más tarde, abandona las delegaciones narrativas, por lo tanto, deja de ceder su voz a otras manifestaciones artísticas y alcanza autonomía. *Noches de Buenos Aires* (Manuel Romero, 1935), se estructura sobre ambas manifestaciones, tango y revista, a partir de su inclusión como subrelatos. De este modo, el film narrará la historia de un conjunto de artistas y del estreno de una revista porteña, inclusión que va más allá de lo temático y funciona como táctica de apropiación de sus prácticas de mezcla, de sus procedimientos de actuación y estructura narrativa, puesto que en determinado momento se produce una delegación narrativa y se hace cargo parcialmente del relato una sucesión de diversos cuadros autónomos. Es decir que, el cine dona una importante porción del relato audiovisual a la puesta en escena del teatro de revista, para permanecer como narrador en segundo plano, de modo implícito.¹²⁹ *La vida es un tango* (Manuel Romero, 1939),¹³⁰ intensificó las mezclas del cine con el tango incorporando trece piezas, así como amplificó la función narrativa de los mismos, puesto que la narración quedaba a cargo del entramado

129. La delegación narrativa no es total sino parcial, ya que también está a cargo del relato el narrador principal por medio de los procedimientos cinematográficos, mientras la puesta en escena queda a cargo de los procedimientos de la revista porteña (Gaudreault, 1995).

130. Productora: Lumiton. Guión: Manuel Romero. Estreno: 8-2-1939, cine Monumental. Intérpretes: Florencio Parravicini, Tito Lusiardo, Hugo del Carril, Sabina Olmos, Enrique Roldán, Argentino Podestá, entre los principales.

de tangos según lo planteado en el mismo título. De acuerdo, a las anteriores mezclas sainete-tango y al espectáculo del teatro de revistas o del cabaret, la estructura narrativa del film planteaba una sucesión de números diversos y tangos, configurando la denominada estructura de cabalgata o el film-río, que era característica del cine misceláneo para referirse al pasado, cuando aún no se empleaban de modo sistemático otros recursos cinematográficos como el *flashback*.

El alma del bandoneón (1935, Mario Soffici), fue su primer film sonoro y se incluyó plenamente en el sistema misceláneo, en tanto posee un número considerable de tangos en su mayoría de Enrique Santos Discépolo. De modo que, los tangos en el marco de la polifonía de voces narradoras que plantea el film (cine, tango y radio), abren subrelatos pesimistas y críticos que aportan perspectivas y temáticas que iban más allá del relato principal, centrado en lo melodramático, tal como en el caso del tango *Cambalache* que ancla al film en la crisis de los años treinta. El film finaliza con el tango *Alma de bandoneón* y el último plano presenta una imagen del público del teatro aplaudiendo enfervorizado, de modo que el subrelato de la presentación del tango clausura el film y transitivamente apela al otro espectador, el del relato filmico, aún en construcción como público específico del cine sonoro nacional y a quien se lo vincula por medio del sistema misceláneo con el público de tango y con el oyente de la radio ambos representados de modo insistente en el interior del texto filmico.

En *Adiós, Buenos Aires* (1938, Leopoldo Torres Ríos),¹³¹ luego de diversas prácticas misceláneas a lo largo del film, el cierre queda a cargo de una secuencia que delega el relato al estreno del espectáculo de teatro de revista, en la que se suceden diversos números hasta llegar al tango emblema del film, presentado con un plano medio frontal de la cantante

131. Productora: EFA. Guión: Leopoldo Torres Ríos. Estreno: 19-1-1938, cine Monumental. Intérpretes: Tito Lusiardo, Amelia Bence, Floren Delbene, Héctor Calcaño, Delia Codebó, entre los principales.

y una escenografía de edificios urbanos típica de la revista. La delegación narrativa hacia la puesta en escena del teatro de revista, plantea que al finalizar el número de tango y también el film, se presente un plano general con el saludo de la cantante en el escenario y un telón que se abre y cierra varias veces mientras se escuchan los aplausos y se insertan diversos planos del público teatral –que también representa al público en la oscuridad de la sala cinematográfica–. No obstante, aún se agrega un último y sintético epílogo, un plano que se acerca a una de las cúpulas de los edificios de la escenografía del teatro de revista y encuadra un cartel que enuncia: CINE. Este es un necesario gesto de autoafirmación del relato cinematográfico, luego de una delegación narrativa de tal magnitud al teatro de revistas y al tango. Además, se trata de desplegar, una vez más y a modo de cierre, cuáles fueron los ingredientes esenciales de la miscelánea: teatro popular-tango-cine.

Entre los films misceláneos de Luis César Amadori se destaca *Madreselva* (1938),¹³² aunque continuaba delegando de forma momentánea el relato al tango, ya no apelaba a puestas del teatro de revista e incorporaba al propio cine como un subrelato. En efecto, la primera secuencia se convierte en un manifiesto acerca de las intenciones estéticas del film, al mostrar el rodaje de una escena de dos actores, con lo cual se incluye una representación cinematográfica que anuncia con todas las letras: "cine", en lugar de recurrir al sistema misceláneo y en consecuencia a otras manifestaciones artísticas. El relato abre con un típico plano general de situación que nos presenta la nocturna ribera de La Boca; luego, a una misma distancia, entre sombras, muestra una pelea entre dos hombres. Hasta aquí se podría tratar de una característica primera secuencia de ubicación en el barrio y sus personajes, pero el sonido de la palabra "corte" introduce una fractura en aquella escena y

132. Productora: Argentina Sono Film, guión: Luis César Amadori, sobre argumento en colaboración con Ivo Pelay. Estreno: 5-10-1938, Monumental. Intérpretes: Libertad Lamarque, Hugo del Carril, Malisa Zini, Miguel Gómez Bao y otros.

genera un inmediato contraplano que evidencia que se trata de una representación cinematográfica y permite visualizar focos de iluminación, equipos de sonido, personajes que cumplen el rol de técnicos y al director dialogando con los actores. De modo que, en lugar de las pequeñas escenas cómicas que se desarrollaban entre bambalinas y en los camarines teatrales entre los cuadros de la revista porteña, se desarrollan una serie de escenas en los intervalos del rodaje de un film denominado *La ribera. La canción de los barrios* (1941, Luis César Amadori),¹³³ también presenta elementos metacinematográficos que señalan una conciencia del cine sobre sí mismo, si bien aún se trata de un film inmerso en el sistema misceláneo.¹³⁴ Desde la misma secuencia de los títulos de crédito, se presentan las mezclas con el tango, a partir de la música y los primeros planos de una pareja que canta *Un jardín de ilusión*. En la primera escena se continúa aquella situación dramática y se muestra a ambos cantando en una emisión de radio frente al público. En breves escenas posteriores, se desarrolla una intriga sentimental en la que peligra la unión de la pareja, hasta que sobre un plano medio llega el beso y se inscribe la palabra "fin", a partir de la que se interrumpe aquella historia y se muestra la sala de un cine con el público y los actores mirando el film en el interior del film. Es decir que, las primeras escenas forman parte de un recurso característico del director que consiste en remitir al propio cine por medio de la función

133. La productora fue Argentina Sono Film, el guión de Tito Davison, se basó en la pieza teatral homónima de Ivo Pelay y Francisco Canaro. Música: Francisco Canaro. Se estrenó el 5-3-1941, en el cine Monumental. Los actores principales fueron: Hugo del Carril, Alicia Vignoli, Aída Alberti, Francisco Álvarez.

134. Las principales mezclas se efectúan con el sainete y con el tango, en tanto el film parte de la obra asainetada de 1934 de Ivo Pelay y Francisco Canaro, con título homónimo, posee canciones y tangos con música de este último: *Quisiera amarte menos*, vals con letra de Luis César Amadori; *Sentimiento gaucho*, tango con letra de Juan Andrés Caruso; *Un jardín de ilusión* (vals), *Yo no sé por qué te quiero* (tango) y *Tangón* (tango), los tres con letra de Ivo Pelay; y *La canción de los barrios*, que es la canción emblema del film.

metacinematográfica, en este caso la presentación de una película dentro del film.

A esos procedimientos, apropiados por otros directores del cine nacional, sus textos fílmicos incorporan innovaciones singulares, tales como la presencia de niveles metacinematográficos que evidencian una mayor autoconciencia de la especificidad del medio, signo de una evolución en el interior de la tercera fase del sistema misceláneo. Ello preanuncia una tendencia cada vez mayor hacia la autonomía, si bien aún se efectúan mezclas con el tango y el sainete.

Los intercambios entre el cine sonoro y el circo provenientes del sainete tuvieron una menor presencia, en tanto el espectáculo circense ya se encontraba en su etapa epigonal. Sin embargo, aún era posible apreciarlos en films como *La cabalgata del circo* (1945, Mario Soffici). Esta última, además posee la importancia de efectuar un recorrido que abarca las manifestaciones populares desde los años del circo hasta el cine sonoro. Además de esos tópicos, el film plasma una autorreflexión sobre las prácticas miscelneas que habían dominado los años veinte y treinta.

La principal apropiación con respecto al espectáculo del circo criollo es la adopción de una estructura narrativa consistente en una sucesión de escenas y secuencias de gran diversidad, como si fueran una serie de números autónomos. Se trata de la estructura cabalgata indicada en el mismo título del film, propia del cine misceláneo (así como también tomaba el diseño de organización de la intriga del espectáculo de la revista porteña), que efectúa un amplio recorrido temporal desde fines del siglo XIX hasta el cine de los años cuarenta, según narra al abrir la primera secuencia una voz extradiegética. Además, se realizan diversas delegaciones al espectáculo circense al incluir una sucesión de números del Gran circo Arletty. Para alcanzar el estreno de una pantomima hablada, cuya puesta en escena es reconstruida en tanto se presenta el tablado, la pista circular, telones pintados, vestuario y objetos gauchescos, así como la presencia en escena de caballos, bailes y músicos.

Así continúa el relato hasta que la compañía se traslada a la escena teatral y a partir de allí comienzan las delegaciones narrativas a este último y al tango.

Las autorreferencias se efectúan en la secuencia de cierre, por medio del abandono de las anteriores delegaciones narrativas hacia otras manifestaciones populares y la inclusión de dos escenas que esta vez plantean un subrelato a cargo del cine. La primera es una escena de un rodaje cinematográfico y la segunda transcurre en una proyección en una sala. Un plano de una pizarra propia de un rodaje abre las autorreferencias. Luego, se desarrollan ambas escenas en las cuales, según Claudio España (2000, 485) "se pone en crisis la ilusión de la representación", al evidenciar los artificios propios del cine. De este modo, *La cabalgata del circo*, luego de construir una genealogía para el cine, basada en una serie de antecedentes netamente extracinematográficos que remiten al sistema misceláneo, desarrolla una escena en una sala cinematográfica y cierra el relato con un último plano que coloca en el centro al cine mismo, por medio de la imagen de una pantalla que proyecta un film también denominado *La cabalgata del circo*. Se impone un claro gesto de afirmación cinematográfica que señala el envejecimiento de las prácticas miscelneas.

Estas prácticas eran tan sistemáticas y dominantes en las textualidades populares de la primera década del cine sonoro, que aquí se convierten en el tema central que ocupa la totalidad del relato. En este sentido, *La cabalgata del circo*, va más allá de las delegaciones narrativas al tango, al sainete y a la revista porteña, que eran propias del cine misceláneo y supera la autoconciencia de la especificidad cinematográfica presente en películas de Luis César Amadori. El film propone un examen del proceso de configuración y evolución del sistema misceláneo, que intenta historiar el nacimiento del circo criollo, las mezclas circo-teatro, el pasaje al teatro, las mezclas con el tango y, finalmente, los intercambios entre el cine y el circo que cierran el relato. De este modo, se genera un efecto de síntesis y de autoconciencia del

proceso estético que nos permite ubicar a *La cabalgata del circo* como una culminación de la tercera fase.

En 1945 el sistema misceláneo había alcanzado su agotamiento, si bien esporádicamente films remanentes recurrían a los intercambios. En ese marco, la película se postulaba a sí misma como el fin de ese proceso y además intentaba testimoniarlo. El cine, luego de reconocer su genealogía popular miscelánea (circo-sainete-tango) y de ubicarse en su culminación, intentaba afirmarse y, al mismo tiempo, independizarse.

Bibliografía

a. Culturas populares

- Altamirano, Carlos (director), *Términos críticos de la sociología de la cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2002.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barral, Barcelona, 1974.
- Barbero, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Pili, Barcelona, 1993.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 1996.
- _____. *La cultura en plural*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1999.
- Eco, Umberto, *El superhombre de masas*, Lumen, Barcelona, 1998.
- _____. *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1999.
- Ford, Aníbal; Rivera, J. y Romano, E., *Medios de comunicación y culturas populares*, Legasa. Buenos Aires, 1985.
- _____. *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Amorrortu, Buenos Aires, 1996.
- García Canclini, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, Nueva Imagen, México, 1982.
- _____. "¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?", *Punto de Vista*, Año VII, N° 20, mayo de 1984.
- _____. "Los estudios culturales de los '80 a los '90: perspectivas antropológicas y sociológicas en América Latina", *Punto de Vista*, Año XIV, N° 40, julio-setiembre de 1991.
- _____. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Sudamericana. Buenos Aires, 1992.
- Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Muchnik, Barcelona, 1986.
- Gramsci, A., *Cultura y Literatura*, Península, Barcelona, 1977.
- Grignon, Claude y J. P. Passeron, *Lo culto y lo popular*, Nueva Visión. Buenos Aires, 1991.

- Hoggart, Richard, *La cultura obrera en la sociedad de masas*, Grijalbo. México, 1990.
- Imperatore, Adriana, "Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción de Walsh", en Ana María Zubieta (compiladora), *Letrados iletrados*, Eudeba, Buenos Aires, 1999.
- Monsiváis, Carlos, "La cultura popular en el ámbito urbano", en *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, Gustavo Pili, México, 1987.
- Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Sudamericana. Buenos Aires, 1988.
- Sarlo, Beatriz, "La perseverancia de un debate", *Punto de vista*, Año VI, N° 18, agosto de 1983.
- _____. La imaginación técnica. *Sueños modernos de la cultura argentina*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1992.
- _____. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1999.
- _____. *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2000.
- Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano, *Conceptos de sociología literaria*, CEAL, Buenos Aires, 1993.
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 1980.
- Zubieta, Ana María (compiladora), *Letrados iletrados*, Eudeba, Buenos Aires, 1999.
- _____. *Cultura popular y cultura de masas*, Paidós, Buenos Aires, 2000.
- b. Historia Argentina. Historia Cultural*
- Armus, Diego, Juan Suriano y otros autores, *Sectores populares y vida urbana*, Clacso, Buenos Aires, 1984.
- Armus, Diego (compilador), *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de Historia Social Argentina*, Sudamericana. Buenos Aires, 1990.
- _____. "El viaje al centro. Tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires, 1910-1940", Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani" (Tercera Serie, N° 22, segundo semestre de 2000), Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2000.
- _____. (b). "Mirando a los italianos. Algunas imágenes esbozadas por la élite en tiempos de la inmigración masiva "En Devoto, Fernando y Gianfausto Rosoli (editores), *La inmigración italiana en la Argentina*, Biblos, Buenos Aires, 2000.
- Cattaruzza, Alejandro (director), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Sudamericana, Buenos Aires, 2001.
- Chartier, Roger, "La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones", *Punto de Vista*, N° 39, 1990.
- _____. "George Dandin, ou le social en représentation", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, N° 2 (Mars-Avril 1994), 277-309.
- _____. "Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen", en *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Manantial, Buenos Aires, 1996.
- _____. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Gedisa, Barcelona, 1999.
- Devoto, Fernando y Gianfausto Rosoli (editores), *La inmigración italiana en la Argentina*, Biblos, Buenos Aires, 2000.
- Falcón, Ricardo (director), *Nueva Historia Argentina. Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, Sudamericana, Buenos Aires, 2000.
- Godio, Julio, 1972. *La semana trágica de enero de 1919*, Hyspamérica, Buenos Aires.
- González Leandri, Ricardo, "La nueva identidad de los sectores populares", 2001. Cattaruzza, Alejandro (director), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Gutiérrez, Leandro y Luis Alberto, Romero, *Sectores populares, cultura y política*. Buenos Aires en la entreguerra, Sudamericana, Buenos Aires,

- 1995.
- Macor, Darío, "Partidos, coaliciones y sistema de poder", en Cattaruzza, Alejandro (director), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Sudamericana, Buenos Aires, 2001.
- Oved, Iáacov, *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina*, Siglo XXI, México, 1978.
- Páez, Jorge, *El conventillo*, Buenos Aires, CEAL, 1976.
- Rigotti, Ana María, "La ciudad y la vivienda como ámbitos de la política y la práctica profesional". Ricardo Falcón (director), *Nueva Historia Argentina. Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, Sudamericana. Buenos Aires, 2000.
- Romero, José Luis y Luis Alberto Romero (directores), *Buenos Aires historia de cuatro siglos*, Abril, Buenos Aires, 1983..
- Sáita, Sylvia, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Sudamericana, Buenos Aires, 1998.
- Suriano, Juan, *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires. 1890-1910*, Buenos Aires: Manantial, 2001.
- Svampa, Maristella, *El dilema argentino: civilización y barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1994.
- Viñas, David, *De los montoneros a los anarquistas*, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1971.
- c. *Historia del teatro argentino. Teoría del teatro y de la literatura*
- Arlt, Roberto, "Pequeña historia del Teatro del Pueblo", en *Conducta*, N° 21, julio-agosto de 1942.
- Authier-Revuz, J., "Heterogeneidad(es) enunciativa(s)" (Traducción para el Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Artículo original: "Hétérogénéité(s) énonciative(s)", en *Langages* N° 73, marzo 1984).
- Carella, Tulio, *El sainete criollo*, Buenos Aires: Hachette. 1957.
- Casadevall, Domingo F., *El tema de la mala vida en el teatro nacional*, Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1957.
- Cilento, Laura y Martín Rodríguez, "Configuración del campo teatral (1884-1930)", en Osvaldo Pellettieri (director), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, volumen II, Galerna, Buenos Aires, 2002.
- De Marinis, Marco, *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrolgía*, Galerna. Buenos Aires, 1997.
- Fowler, Alastair, "The life and dead of de literary forms", *New Literary History*, II (Winter, 1971) 39-55
- Gallo, Blas Raúl, *Historia del sainete nacional*, Buenos Aires Leyendo, Buenos Aires [1959]1970.
- García Velloso, Enrique, *Memorias de un hombre de teatro* Kraft, Buenos Aires, 1942.
- Jauss, H. R., *La literatura como provocación*, Península, Barcelona, 1976.
- _____ *Experiencias estéticas y hermenéutica literaria*. Taurus, Madrid, 1986.
- Jitrik, Noé, "Canónica, regulatoria y transgresiva", en Susana Cella (compiladora), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Losada, Buenos Aires, 1998.
- Klein, Teodoro, *Una historia de luchas. La Asociación Argentina de Actores*, Ediciones Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, 1988.
- Mazziotti, Nora, "El auge de las revistas teatrales argentinas (1910-1934)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 425, 73-88.
- Ordaz, Luis, *El teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Leviatán, Buenos Aires [1946], 1957.
- _____ "El tango en el teatro nacional", en AA.VV., *La historia del tango. El tango en el espectáculo*, Corregidor, Buenos Aires, 1977.
- Pavis, Patrice, *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*, Casa de las Américas, La Habana, 1994.

- _____. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1998.
- _____. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza y cine*, Paidós, Barcelona, 2000.
- Pellettieri, Osvaldo, "Las primeras obras de Armando Discépolo (1910-1923)", en Armando Discépolo, *Obra Dramática*, volumen I, Eudeba, Buenos Aires, 1987,
- Pellettieri, Osvaldo, "*Babilonia*, de Armando Discépolo: desintegración y sainete", en *Inmigración italiana y teatro argentino*, Cuaderno del Getea N° 10, Galerna, Buenos Aires, 1999.
- _____. (a) (edición y estudio preliminar), *Alberto Novión. La transición al grotesco criollo*, Eudeba. Buenos Aires, 200.
- Pellettieri, O (director), (b) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Volumen II, Galerna, Buenos Aires, 2002
- Rodríguez, Martín, "La puesta en escena del sainete y su significación social 1890-1930)", en Osvaldo Pellettieri (editor), *Tradición, modernidad y posmodernidad*. Galerna, Buenos Aires, 1999.
- _____. "Revista y modernidad (1890-1930)", en O. Pellettieri (editor), *Indagaciones sobre el fin de siglo*, Galerna/Facultad de Filosofía y Letras-UBA, Buenos Aires, 2000.
- Trastoy, Beatriz, "Un género marginado: el teatro de revista", en *Espacio de crítica e investigación teatral*, Año 1, N° 1 (septiembre), 1986.
- _____. "Concepción de la obra dramática en la revista: metateatro y política", en *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, volumen II, Galerna, Buenos Aires, 2002.
- _____. *La escuela del espectador*, Costanilla de los Angeles, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie Teoría y práctica del teatro, N° 12, 1998.
- _____. *El diálogo teatral*, Galerna, Buenos Aires, 2004.
- Viñas, David, "Prólogo", en Armando Discépolo, *Obras Escogidas*, Jorge Álvarez. Buenos Aires, 1969,

- _____. *Grotesco, inmigración y fracaso*, Corregidor, Buenos Aires, 1973.
- Zoppi-Fontana, Mónica, "Identidades (in)formais: Contradicao, processos de designacao e subjetivacao na diferenca", *Organon*, volumen 17, N° 35, Revista do Instituto de Letras de Universidade do Rio Grande do Sul, 2003.

d. Literatura argentina. Tango

- Carretero, Andrés, *Tango, Testigo social*, Continente, Buenos Aires, 1999.
- Ferrer, Horacio y Sierra, Luis, *Discepolín. Poeta del hombre que está solo y espera*, Sudamericana, Buenos Aires, 2004.
- Gobello, José, y otros, *La historia del tango*, Tomo 1, Corregidor, Buenos Aires, 1976.
- _____. *La historia del tango. Los años veinte*, Tomo 6, Corregidor, Buenos Aires, 1977.
- Pellettieri, Osvaldo, *Tango (II)*, Enrique Santos Discépolo: obra poética, *Buenos Aires: Todo es Historia*,. 1976.
- _____. "Siempre Contursi", en Roberto Selles; Osvaldo Pellettieri y otros autores, *La historia del tango. Los poetas*, Corregidor, Buenos Aires, 1980.
- Pesce, Rubén, "Ignacio Corsini", en Selles, Roberto y Rubén Pesce, *Las voces del tango, La historia del tango*, Corregidor, Buenos Aires, 1998.
- Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la Argentina moderna*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- Romano, Eduardo, *Sobre poesía popular argentina*, CEAL, Buenos Aires, 1983.
- Selles, Roberto, "Antes y después de Gardel y Corsini", en Selles, Roberto y Rubén Pesce, *Las voces del tango. La historia del tango*, Corregidor, Buenos Aires, 1998.
- Ulla, Noemí, *Tango, rebelión y nostalgia*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967.
- Varela, Gustavo, *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música*

- ciudadana, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- Viñas, David, *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*, Sudamericana, Buenos Aires, 1996.
- e. *Historia del cine argentino. Análisis y teoría del cine*
- Altman, Rick, "Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis", en *Archivos de la Filmoteca*, N° 22, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1996.
- Arlt, Roberto, *Notas sobre el cinematógrafo*, Simurg, Buenos Aires, 1997.
- Couselo, Jorge M., *El negro Ferreyra, un cine por instinto*, Freeland, Buenos Aires, 1969.
- _____ *Leopoldo Torres Ríos: El cine del sentimiento*, Corregidor, Buenos Aires, 1974.
- Di Núbila, Domingo, *Historia del cine argentino*, Cruz de Malta, Buenos Aires, 1959.
- _____ *La época de oro. Historia del cine argentino I*, Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, 1998.
- Elena, Alberto. "Cine para Macondo: tecnología, industria y espectáculo en Latinoamérica, 1896-1932", *Archivos de la Filmoteca*, N° 28, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, febrero de 1998,
- España, Claudio, "El cine sonoro y su expansión, 1933-1947", Jorge Miguel Couselo, Mariano Calistro, Claudio España, Andrés Insaurralde, Carlos Landini, César Maranghello y Miguel A. Rosado, *Historia del cine argentino*, CEAL, Buenos Aires, 1984.
- España, Claudio (director general) *Cine Argentino. Industria y clasicismo (1933-1956)*, Tomo I y II, Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires, 2000.
- Gaudreault, André, "Por una reconstrucción del desarrollo de las "formas artísticas del cine", *Revista Archivos de la filmoteca*, N°13, Valencia, otoño de 1992.
- _____ *Cinema delle origini o della "cinematografia-atrazzione"*, Il Castoro Milano, 2004.
- Gaudreault, André y Jost, Francois, *El relato cinematográfico*, Paidós. Barcelona, 1995.
- González Requena, Jesús, "Enunciación, punto de vista, sujeto", *Contracampo*, N° 42, Año IX, Madrid, 1987.
- Insaurralde, Andrés. *Los directores del cine argentino. Manuel Romero*, CEAL, Buenos Aires, 1994.
- Lusnich, Ana Laura, "El deporte en la pantalla nacional", en Claudio España (director general), *Cine argentino. Industria y clasicismo (1933-1956)*, volumen II, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000.
- Manetti, Ricardo, "Del film-río y el modelo cabalgata al flashback", en Claudio España (director general), *Cine argentino. Industria y clasicismo (1933-1956)*, volumen II, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000.
- Valdez, María, "Prólogos normativos", en Claudio España (director), *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933/1956*. volumen II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.

> índice

> Prólogopág. 5

> El teatro y las artes plásticaspág. 7
MARÍA NATACHA KOSS

> Las prostitutas de Caravaggiopág. 113
GABRIOEL FERNÁNDEZ CHAPO

> El mundo popular en escenapág. 191
ALICIA AISEMBERG

> ediciones inteatro

- narradores y dramaturgos
Juan José Saer, Mauricio Kartun
Ricardo Piglia, Ricardo Monti
Andrés Rivera, Roberto Cossa

En coedición con la Universidad Nacional del Litoral
- el teatro, ¡qué pasión!
de Pedro Asquini
Prólogo: Eduardo Pavlovsky

En coedición con la Universidad Nacional del Litoral
- obras breves
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca
- de escénicas y partidas
de Alejandro Finzi
Prólogo del autor
- teatro (3 tomos)
Obras completas de Alberto Adellach
Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- las piedras jugosas
Aproximación al teatro de Paco Giménez de José Luis Valenzuela
Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt
- siete autores (la nueva generación)
Prólogo: María de los Ángeles González
Incluye obras de Maximiliano de la Puente, Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández, Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel Giacometto y Santiago Governori
- dramaturgia y escuela 1
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
Antóloga: Gabriela Lerga
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
- dramaturgia y escuela 2
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni, Luis Sampredo
- didáctica del teatro 1
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampredo
Colaboración: Sara Torres
Prólogo: Olga Medaura
- didáctica del teatro 2
Prólogo: Alejandra Boero
- teatro del actor II
de Norman Briski
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- dramaturgia en banda
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Prólogo: Pablo Bontá
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak, José Montero, Ariel Barchilón, Matías Feldman y Fernanda García Lao
- personalidades, personajes y temas del teatro argentino (2 tomos)
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales
de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
Segunda edición, corregida y actualizada
Prólogo: Raúl Serrano
- antología breve del teatro para títeres
de Rafael Curci
Prólogo: Nora Lía Sormani
- teatro para jóvenes
de Patricia Zangaro
- antología teatral para niños y adolescentes
Prólogo: Juan Garff
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón, M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa, Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

- nueva dramaturgia latinoamericana
Prólogo: Carlos Pacheco
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
- teatro/6
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.
- becas de creación
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.
- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes de Marcelo Daniel Fernández
Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro manual de iluminación de Eli Sirlin
Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos) de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1
Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos de Gustavo Schraier
Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial
Dramaturgia de Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente
Cuatro obras de Aristides Vargas
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas de María Rosa Finchelmann
Prólogo: Mabel Brizuela
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular
En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura
Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima de Sarah Bianchi
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo de Federico Irazábal
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814)
Sainetes urbanos y gauchescos
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7
Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Gobernori, Julio Molina y Susana Villalba
- saulo benavente, ensayo biográfico de Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco
Obras de Carlos Pais
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9
Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaña
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)
Obras de la Independencia
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina
Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)
Obras de la Confederación y emigrados
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor de Cristina Moreira
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
Presentación: Alejandro Cruz
Testimonio: Claudio Gallardou
- la valija de Julio Mauricio
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave de Armando Chulak y Sergio De Cecco
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne de Agustín Cuzzani
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)
Obras de la Organización Nacional
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos. hacia una didáctica del teatro con adultos I de Luis Sampetro
- una de culpas de Oscar Lesa
Coedición con Argentores
- desesperando de Juan Carlos Moisés
Coedición con Argentores
- almas fatales, melodrama patrio de Juan Hessel
Coedición con Argentores
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo V (1885-1899)
Obras de la Nación Moderna
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- técnica vocal del actor
Guía práctica de ejercicios -parte 1- de Carlos Demartino
- el teatro, el cuerpo y el ritual de María del Carmen Sanchez
- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino de Cecilia Hopkins
- teatro/10
Obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erika Halvorsen y Andrés Rapoport.
- la risa de las piedras de José Luis Valenzuela
Prólogo: Guillermo Heras

Concurso nacional de ensayos teatrales "Alfredo de la Guardia"

se terminó de imprimir en

Buenos Aires.