

De lo cómico a lo trágico en el sainete rioplatense

Carmen LUNA SELLÉS
Universidad de Vigo

Desde finales del siglo XIX hasta la década del veinte en Argentina, el teatro de producción local triunfa con el sainete criollo, pieza teatral breve dramático-jocosa de ambiente popular que mediante un sistema de roles actoriales, la presencia del *capocómico*, la utilización del habla popular y una acción sencilla que agrega a los elementos humorísticos un conflicto sentimental, trata de reflejar las costumbres de la vida en los conventillos. Dramaturgos como Nemesio Trejo, Ezequiel Soria, Enrique García Velloso, entre otros, dinamizaron a través del sainete criollo la escena teatral popular rioplatense durante esta etapa. Como es unánimemente señalado por la historiografía literaria, este tipo de composiciones, así como todo el género chico criollo, nace, prolifera y es sustentado, fundamentalmente, por la llegada y asentamiento notorio y paulatino de inmigrantes europeos, sobre todo desde el año 1876; año en que es sancionada la Ley de Inmigración entendida como un «proyecto civilizador»:

Entre 1880 y 1900 más de dos millones de inmigrantes llegaron a Argentina, cuya población no llegaba a los cinco (Portantiero, 1961: 117), para hacer crecer y «civilizar» a la nación. La mayoría de los extranjeros vino de Italia y España (a instalarse en las ciudades, especialmente en Buenos Aires; que dejó de ser «La Gran Aldea» para transformarse en una urbe industrializada y moderna en ebullición constante. Los extranjeros traían como capital sus ilusiones, sus esperanzas, su voluntad de superación y su deseo de trabajo¹.

La llegada masiva de inmigrantes conformó en el Río de la Plata, en los grandes centros urbanos, un abigarrado mosaico de habitantes de distintas procedencias, costumbres, idiomas que los escritores de sainetes trataron de reflejar a través de estereotipos fácilmente reconocibles por los espectadores. Junto al componente cómico y jocoso, propio del género, los sainetes proporcionaban un medio de inserción cultural en la medida que, siguiendo a la sociocrítica, señala Marina Guidotti de Sánchez² al indicar que el texto literario contribuye a producir un imaginario social que ofrece «a los integrantes de una sociedad en un contexto histórico determinado, una figura de identidad, donde se produce una “identificación” entre los personajes del texto y los participantes de la sociedad». Examinando estas obras, ciertamente, estamos ante estereotipos dramáticos, pero en muchas de ellas se ficcionan sus problemáticas

¹ María Teresa Sanhueza, «*La fragua* (1912), otra dimensión del compromiso social de Armando Discépolo», in *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, 2008, Año III, núm. 5, noviembre, p. 1-2. <http://www.revistaafuera.com> (10/11/2012)

² Marina Guidotti de Sánchez, «Las obras de teatro: espejo de los estereotipos gallegos en el imaginario argentino», in María Rosa Lojo (dir.), *Los “gallegos” en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2008, p. 133.

Tragique et comique liées, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène), actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012, publiés par Milagros Torres (ÉRIAC) et Ariane Ferry (CÉRÉDI), avec la collaboration de Sofía Moncó Taracena et Daniel Lecler.

(c) Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 7, 2012.

sociales: la vida en los conventillos, las condiciones laborales, la coexistencia entre distintos sujetos culturales (los criollos y los italianos, turcos, ingleses, judíos, gallegos), la acomodación lingüística, la situación de la mujer, etc. Mientras que para el sector culto de la sociedad el sainete apenas tenía valor cultural, para el inmigrante, espectador popular, era ésta una forma estética que homenajeara su vida y su relación con la sociedad. Si bien, en un principio, el sainete criollo muestra un imaginario sobre los inmigrantes integrado en el proyecto modernizador, como debe valorarse la exaltación de la vida familiar, la vida «abuenada» en el barrio, la integración posible de criollos e inmigrantes, la carnavalización de un orden conservador y una ideología paternalista que premiaba a los buenos y castigaba a los malos, pronto este tipo de sainete «celebrativo» o «como pura fiesta» –usando una terminología acuñada por Pellettieri³– convive y deriva hacia el «sainete tragicómico» que junto a lo cómico y sentimental cuestiona estos procedimientos estratificados y la posibilidad de asimilación. Desde la primera década del siglo XX, Buenos Aires se convirtió en un centro movilizador de reivindicaciones sociales; los inmigrantes traían consigo ideologías reivindicativas y libertarias, lo que provocó que en el imaginario sobre los inmigrantes éstos dejaran de ser el motor de la modernización del país para convertirse en seres peligrosos. Un ejemplo significativo de este cambio es el que nos ofrece Sanhueza:

En 1902 se produjo un grave intento de asesinato en la persona del Presidente Julio Roca. Este suceso trajo como consecuencia que el Congreso declarara el estado de sitio y aprobara la famosa «Ley de Residencia» o «Ley 41444» que daba atribuciones especiales a la policía para clausurar locales y diarios obreros además de arrestar y expulsar del país, en un período de tres días, a cualquier obrero extranjero acusado de agitación política. La oligarquía y el gobierno pensaban que la lucha social, las protestas y los disturbios eran «cosas de gringos» (extranjeros) y homologaba inmigrante con delincuente⁴.

Este cambio en la percepción del inmigrante, la constatación del fracaso ante las expectativas creadas, el sentimiento de alteridad y nostalgia fue demandando su espacio en el sainete, sobre todo si tenemos en cuenta que el público popular creció considerablemente gracias al cambio social defendido por el radicalismo en el poder, que se propuso que grandes sectores de la baja clase media se integraran en el consumo. En algunas ocasiones los sainetes mostraban que la integración de criollos e inmigrantes era posible; en otros, quedaba manifiesto su imposibilidad de asimilación, derivando, pues, hacia lo tragicómico.

Esta situación estética comienza a cambiar a partir de la década de los 20 donde se puede observar el interés por desbordar el realismo tradicional a través de diversas innovaciones. Este nuevo abordaje también afectará a los géneros populares, al sainete concretamente, que efectuará interesantes propuestas estéticas como la de Armando Discépolo y el «grotesco criollo» que deriva y es transgresora del sainete tragicómico y de la semántica del grotesco italiano pirandelliano.

No obstante esta propuesta, todavía siguió vigente el sainete criollo, sobre todo en la figura de Alberto Vacarezza (1886-1959)⁵ que enfatizó el pintoresquismo de los personajes a través de la exageración de las jergas populares, como sucede en *Los escrushantes*, siendo sus obras más conocidas: *Tu cuna fue un conventillo*, *La comparsa*

³ Osvaldo Pellettieri, «Las primeras obras de Armando Discépolo en colaboración. 1914-1917», in *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*, Buenos Aires, Galerna, 1990, p. 67-97 y «El periodo canónico en el teatro de Armando Discépolo (1923-1928)», in Armando Discépolo, *Obra dramática*, V. III., Buenos Aires, Galerna, 1996, p. 15-63.

⁴ María Teresa Sanhueza, ««La fragua (1912), otra dimensión del compromiso social de Armando Discépolo», *op. cit.*, <http://www.revistaafuera.com> (10/11/2012).

⁵ Vacarezza fue un autor prolífico de letras de tango, también zambas, y estilos y ritmos afines que formaron parte de los repertorios de cantores y cancionistas a partir de los años 20.

se despide y *El conventillo de la Paloma*. Son célebres estos versos⁶ de Vacarezza en los que resume cuáles son los personajes y los episodios característicos del sainete, y donde podemos observar la estereotipificación de este género:

Poca cosa:

Un patio de conventiyo⁷,
un italiano encargado,
un yoyega⁸ retobado,
una percanta⁹, un vivillo.
Dos malevos de cuchillo,
un chamuyo¹⁰, una pasión,
choques, celos, discusión,
desafío, puñalada,
aspamento, disparada
auxilio, cana y telón.

Y debajo de todo eso,
tan sencillo al parecer,
debe el sainete tener prolífico
rellenando su armazón
la humanidad, la emoción,
la alegría, los donaires
y el color de Buenos Aires
metido en el corazón.

Vacarezza realiza otra sucinta definición de sainete¹¹ en forma de soneto después de una larga discusión por cuestiones de versificación con su amigo José González Castillo, que lo desafió a recrear *in situ* un soneto en el menor tiempo posible a la manera del soneto clásico que Lope de Vega escribió ante la solicitud de Violante. El resultado en minutos fue el siguiente:

Un soneto me manda hacer Castillo
y pa' poder zafar de este brete
en lugar de un soneto haré un sainete
que para mí es trabajo más sencillo.

La escena representa un conventillo,
personajes: un grébano amarrete¹²,
un gallego que en todo se entromete,
una grela¹³, dos taitas¹⁴ y un vivillo.

⁶ Versos incluidos en la obra *La comparsa se despide* (1932) cuando el personaje «Serpentina» debe explicar a un turista norteamericano que es un sainete.

⁷ (Pop.) Casa de inquilinato o de vecindad, con muchos moradores. En Enrique Rodríguez Adolfo, *Diccionario lunfardo*, en *Todo Tango*: <http://www.todotango.com> (16/11/2012). En él conventillo convivían españoles, italianos, judíos, polacos, turcos o criollos del interior comunicándose en distintos idiomas. La vida en los conventillos fue recogida en letras de tango, novelas, poemas, piezas dramáticas. Entre los numerosos tangos compuestos con este motivo podríamos destacar: *El Conventillo*, *Flor de Fango*, *Ventanita*, *De puro guapo* o *Ventanita de arrabal*. En infinidad de sainetes la acción transcurre en un conventillo.

⁸ (Pop.) Vestr. irreg. de Gallego/ga. A partir de esta nota todas aquellas que hago sobre el significado de un vocablo son extraídas del *Diccionario lunfardo* citado en la nota anterior.

⁹ (Pop.) Mujer, amante, querida, concubina.

¹⁰ (Pop.) Coloquio, conversación // conversación amorosa // cuchicheo, charla en voz baja.

¹¹ Información obtenida de Susana Freire, «Alberto Vacarezza. Una evocación del gran sainete criollo», *La Nación*, Buenos Aires, Domingo 9 de agosto, 2009

¹² (Pop.) Mezquino, avaro, ahorrativo, tacaño, duro para largar la menega.

¹³ (Lunf.) Mujer perteneciente a un rufián, mujer, amante, querida.

¹⁴ (Pop.) Padre // matón; individuo corajudo, prepotente y provocativo; guapo; hombre malo, corajudo y valiente.

Se levanta el telón. Una disputa
se entabla entre el yoyega y el goruta¹⁵
de la que saca el rana¹⁶ pa'l completo.

El guapo desprecia por la garaba¹⁷
se arremanga pa'l final... viene la biaba¹⁸...
¡y se acabó el sainete y el soneto!

En las obras de Vacarezza los problemas de los inmigrantes (hacinamiento, dificultad idiomática, nostalgia de su tierra, incertidumbre) están presentes pero desdramatizándolos. Los personajes estereotipados y divididos en buenos y malos entran en conflicto pero cuando todo parece que va a terminar en reyerta trágica de revólveres o cuchillos, los contendientes renuncian a la pelea u otro personaje les hace entrar en razón. Los personajes de sus sainetes son los habitantes de los inquilinatos o «conventiyos», viviendas muy humildes habitadas por personas de diversas procedencias: gallegos (término generalmente empleado para referirse a los españoles), tanos (italianos), rusos (judíos de cualquier país), turcos (provenientes de Turquía, Siria, Líbano y países árabes, sin distinción alguna), junto a porteños y provincianos de clase social baja. La ficcionalización de estos personajes no profundiza en sus diversas problemáticas sociales o personales sino que se queda en el mero plano de lo descriptivo y costumbrista. Luis Ordaz en *Historia del teatro argentino* resume de la siguiente manera las características de las obras de Vacarezza:

Las petipiezas de Alberto Vacarezza pueden ejemplificar perfectamente la línea intermedia que se ubica entre las burlas pícaras y el jugueteo sentimental del sainete, con antecedente hispano. Vacarezza es un fabulista pinturero del arrabal y sus gentes. Se dedica a «recrear» máscaras prototípicas de compadres, compadritos, gabiones, paicas y grelas de variada estirpe y macchiettas que buscan personalizar tipos genéricos de la inmigración. Vacarezza es un romanceador magnífico de tipos teatrales que habitan y componen un arrabal muy particular. Un arrabal o un patio de conventillo que para el caso es lo mismo. Sin dudas, es el último gran maestro del sainete, para cuya elaboración repentista posee una verba galana y colorida, y una facilidad pasmosa. Tiene el talento que les falta a los que suponen que no es necesario tenerlo para hilvanar las peripecias de un sainete y que son, en definitiva, quienes llevan el género a su crisis y a su desaparición¹⁹.

Otros autores, se inclinaron hacia la realización de sainetes no complacientes incidiendo en los problemas sociales y económicos de la inmigración y resolviendo la obra con un final trágico. Ejemplos significativos de ello son *El movimiento continuo* de Discépolo, *Los disfrazados* de Mauricio Pacheco o *La chusma* de Novión.

Tal y como señala Osvaldo Pellettieri²⁰, Discépolo advirtió nuevos huecos en el cerrado mercantilismo del subsistema popular, a través de los cuales podía emprender un proyecto modernizador; advirtió la presencia de un nuevo público, hijos de inmigrantes, a los que supuso descontentos frente a la vieja diversión «abuenada» y «caricaturesca» de su existencia y deseosos de ver debatidos sus orígenes y sus mitos en el teatro. Ese fue el lector implícito para su grotesco criollo –sigue señalando Pellettieri–. Pero pese a que el género fue un éxito estético individual, como planteamiento de modernización se truncó, porque, si por un lado, el nuevo público del teatro

¹⁵ (Pop.) Vesr. de Tarugo // italiano // bruto, torpe// hombre de mala traza, pequeño y gordo.

¹⁶ (Pop.) Persona astuta, avisada.

¹⁷ (Lunf.) Amante.

¹⁸ (Lunf.) Herida // golpe, paliza, castigo a golpes // asalto a golpes // puñetazo, sopapo, castañazo.

¹⁹ Luis Ordaz, *Historia del teatro argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 1999, p. 386.

²⁰ Osvaldo Pellettieri, «Pirandello y la dramaturgia popular en Buenos Aires en su período de apogeo y crisis (1920-1940)», in *Arrabal*, 7/8, 2010, p. 252.

independiente²¹ lo rechazó por sus características sainetesca, por el otro, su estética transgresora a través del grotesco criollo lo alejó del público popular²².

Así pues, el grotesco criollo representa la evolución hacia lo tragicómico del sainete criollo; propone una estética derivada y transgresora del sainete y del grotesco italiano. Pellettieri define y delimita el grotesco criollo estableciendo sus concomitancias y diferencias con el *grottesco* a través de estas reflexiones:

Entendemos por «grottesco» un texto cuyo motor de acción es aparentemente sentimental. Su estructura profunda se concreta a través de secuencias preponderantemente transicionales, con núcleos de acción basados en lo verbal. La función principal del sujeto es la simulación para evitar la comunicación con los otros. A nivel de la intriga es un drama de situación en que se transgreden los artificios del melodrama²³.

El grotesco criollo es un texto cuyo motor de la acción es la búsqueda de comunicación por parte del sujeto. Al no encontrar eco en su núcleo familiar, la depresión del personaje hace caer al texto en lo patético, variante extrema de lo sentimental. (...) A nivel de la intriga es un drama de personaje que transgrede los artificios del sainete criollo, especialmente a través de la intensificación y el desborde de lo sentimental y del cambio de funcionalidad de la caricatura²⁴.

Por otro lado, el espacio escénico es otro elemento que diferencia el sainete porteño del grotesco criollo. Si en el primero la acción transcurre al aire libre (patios de conventillos, callejas de arrabal), en el segundo se ambienta en interiores, que, como bien señala la crítica, representan el arrinconamiento social y espiritual del protagonista. Asimismo, un tema recurrente en las obras grotescas es el de las dificultades económicas que atraviesan los inmigrantes, mostrando de ese modo la desidia e incapacidad de la sociedad argentina para su integración y el fracaso personal del protagonista.

Armando Discépolo no sólo adaptó e innovó en relación con el grotesco pirandelliano sino que también transgredió las características del sainete: mientras que fundamentalmente el sainete tenía un fin humorístico o cómico, las piezas de Discépolo insertas en la estética sainetesca lo que persiguen es una sonrisa trágica que provoque una reflexión ideológica, en especial en torno a la vida de los inmigrantes. Los argumentos de las piezas teatrales pertenecientes al denominado grotesco criollo tratan

²¹ El crack de 1929, que tiene consecuencias políticas y económicas, condiciona la producción posterior a 1930, siendo, por ejemplo, la etapa en la que comienzan a surgir los teatros independientes, como respuesta artística y social (por ejemplo, el Teatro del Pueblo –1930– fundado por Leónidas Barletta). El teatro sufre, por diversas razones, una profunda crisis. Es así que se ponen en marcha nuevas iniciativas modernizadoras que tratan de dotar de calidad la producción dramática. Aparecen los teatros independientes (Argentina 1930) que se abren a la producción foránea, además de otros aspectos como la dirección, la escenografía, la relación con el público, etc.

Es la época, también, de una fuerte competencia con los nuevos medios como la radio, el cine y el fútbol. Por otro lado, el sainete criollo, sufre la rivalidad más cercana de las revistas y los espectáculos de variedades que combinan números cómicos, cantantes, bailarines y números de magia. Es así que se ponen en marcha nuevas iniciativas modernizadoras que tratan de dotar de calidad la producción dramática. Aparecen los teatros independientes (Argentina 1930) que se abren a la producción foránea, además de otros aspectos como la dirección, la escenografía, la relación con el público, etc.

²² Al emplear el término «público popular» comparto la percepción de Bourdieu de que los productos culturales se designan como cultura popular o de élite no por sus cualidades intrínsecas, sino dependiendo de quién los consumen, y cómo los consumen: la cultura popular siendo la consumida por los ámbitos menos educados, y la cultura de élite la consumida de una manera más distanciada e intelectual por los ámbitos más educados. Esta percepción nos permite reconocer que un mismo producto cultural, como el sainete, por ejemplo, puede ser cultura de élite y cultura popular al mismo tiempo, siendo consumido por públicos diferentes.

²³ Osvaldo Pellettieri, «Armando Discépolo y el grotesco italiano: reescritura y variantes artísticas», in Osvaldo Pellettieri (ed.), De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y argentino 1790-1990, Buenos Aires, Galerna, 1994, p. 84.

²⁴ Osvaldo Pellettieri, «Pirandello», art. cit., p. 251.

los sueños frustrados de las clases bajas, fundamentalmente de los inmigrantes, insertos en un sistema económico opresivo. Las gestualidades, los diálogos, las caracterizaciones se proponen provocar el oxímoron «una risa triste». Un ejemplo del grotesco canónico en Discépolo es *Stéfano* (1928): pieza que consta de un acto y un epílogo. En ella se dramatiza la patética trayectoria de un aspirante a compositor musical que comprueba al final de sus días el fracaso de su proyecto musical y familiar. Stéfano es un inmigrante napolitano que lleva a sus padres desde Italia, se casa con una argentina y forma una familia numerosa, pero las dificultades económicas terminan por socavar la moral de todos ellos. En esta obra, Argentina se muestra no ya como una tierra de promisión sino como el lugar donde el inmigrante malvive y fracasa al no poder realizar sus sueños. Pellettieri analizando las relaciones entre el grotesco pirandelliano y el criollo considera que «lo común en ambos géneros a nivel semántico es su tendencia al relativismo, a la imposibilidad del protagonista de conocerse así mismo y a los demás, y a nivel de procedimientos, la fusión no resuelta hasta el desenlace de lo trágico y lo cómico²⁵». Características que podemos apreciar en la pieza que estamos considerando.

Los elementos grotescos de la pieza *Stéfano* se apoyan en unos personajes cada vez más degradados, hasta alcanzar el clímax en la última escena en la que los padres de Stéfano rompen con la relativa dignidad que habían llevado hasta ese momento y la madre sale de su dormitorio con aspecto de bruja, y el padre, envuelto en una colcha y con un brazo afuera, se asemeja a un patético emperador romano ofendido; Margarita, la esposa, estalla trastornada, y al final sólo queden en escena Stéfano y un hijo idiota. Todo conduce a una explosión tragicómica en la que Stéfano en su humillación se autoanimaliza imitando a una cabra en el momento de su agonía final: «Por oírlos yorar, no me he oído. Basta (...) Yo soy una cabra. Me e e... Me e e ... Uh... cuánta salsa... cómo sube... Una cabra... Qué cosa...M'estoy muriendo... (*Pone la cara en el suelo*) Me e e... (*Muere*)²⁶».

Armando Discépolo también escribió obras en colaboración, algunas de ellas con su hermano Enrique Santos Discépolo, el famoso letrista de tango²⁷. El intertexto de muchos de los «tango-canción» escritos por éste último responde, sin duda, a las características arriba señaladas del grotesco criollo, como por ejemplo en el famoso tango *Cambalache* o en *Yira yira* que seguidamente reproducimos:

Cuando la suerte qu' es grela,
fayando y fayando
te largue parao;
cuando estés bien en la vía,
sin rumbo, desesperao;
cuando no tengas ni fe,
ni yerba de ayer
secándose al sol;
cuando rajés los tamangos
buscando ese mango
que te haga morfar...
la indiferencia del mundo
—que es sordo y es mudo—
recién sentirás.

²⁵ Osvaldo Pellettieri, «Pirandello», art. cit., p. 252.

²⁶ Armando Discépolo, *Stéfano*, in Gerardo Fernández (coord.), *Breve Historia del Teatro Argentino. VII - El grotesco criollo*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965, p. 65.

²⁷ Los compositores del tango comparten la raíz popular, recogen fragmentos del habla coloquial y representan en sus letras temas similares a los trabajados por los autores teatrales. La letra del tango contiene la escenografía, los personajes, los conflictos y el desenlace de cada historia, convirtiéndola en una condensada pieza teatral.

Verás que todo es mentira,
 verás que nada es amor,
 que al mundo nada le importa...
 ¡Yira!... ¡Yira!...
 Aunque te quiebre la vida,
 aunque te muerda un dolor,
 no esperes nunca una ayuda,
 ni una mano, ni un favor.
 Cuando estén secas las pilas
 de todos los timbres
 que vos apretás,
 buscando un pecho fraterno
 para morir abrazao...
 Cuando te dejen tirao
 después de cinchar
 lo mismo que a mí.
 Cuando manyés que a tu lado
 se prueban la ropa
 que vas a dejar...
 Te acordarás de este otario
 que un día, cansado,
 ¡se puso a ladrar!²⁸

Observemos como no sólo los temas de este tango (fracaso, soledad, pobreza) son similares a los de *Stéfano*, sino que el final también ofrece el elemento grotesco de autoanimalización, en este caso de la voz narrativa.

El período de los años 60-70 se encuentra signado por la política revolucionaria de los movimientos sociales y gran parte de los escritores teatrales consideraron la posibilidad de entender el teatro como un medio capaz de cambiar el mundo. En Argentina, durante el período dictatorial el teatro fue una de las vías fundamentales desde las que se combatió al régimen ejerciendo una política beligerante y reivindicando una lectura estética del pasado como una forma de oponerse a la «musealización» de lo ocurrido²⁹, incluso a través del rescate de géneros que parecían superados como el grotesco criollo que alcanzará un mayor desarrollo y aceptación con el teatro del absurdo defendido por dramaturgos como Grisela Gambaro o Eduardo Pavlovsky que en esta etapa eran una minoría frente al realismo socializante. Un buen ejemplo conocido del neogrotesco es *La Nona* (1977) de Roberto Cossa o la pieza *Chúmbale* (1971) de Óscar Viale. Este último dramaturgo, pese a que en la actualidad es considerado uno de los dramaturgos más destacados entre los surgidos en las últimas décadas, obtuvo en el momento del estreno de sus obras una relativa aceptación, y eso fue debido, tal y como señala Pellettieri³⁰, a que sus obras –*El grito pelado* (1967), *La Pucha* (1969), *Chúmbale* (1971)– se apartaban tanto del realismo reflexivo como de la neovanguardia, que marcaban en ese momento la modernidad, para acercarse directamente al «sainete criollo, considerado como la *bête noire* durante los años cincuenta y sesenta». *Chúmbale* es un ejemplo de resemantización del sainete tragicómico; posee todos los elementos característicos del género ambientándolo en la Argentina presente al momento de la escritura. Toda la acción dramática transcurre en el interior de la habitación de una casa y el pasillo que comunica con el resto de habitaciones. El protagonista, Enzo, entra en disputa con el resto de la familia de su

²⁸ Vid. http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Grabacion.aspx?id=1309&player=wmp, *Yira yira*. Tango, 1930, música y letra: Enrique Santos Discépolo.

²⁹ Véase Márcio Seligmann Silva, *Historia, memoria, literatura*, São Paulo, Unicamp, 2003, p. 57.

³⁰ Osvaldo Pellettieri, «Del sainete criollo al “neosainete”», in Gerardo Fernández (coord.), *Teatro Argentino Contemporáneo. Antología*, Madrid, FCE, 1992, p. 602.

mujer por el simple hecho de querer pintar la habitación que su suegro les ha cedido para dormir. Ese es el detonante que permite mostrar los caracteres y la posición que cada uno de los miembros de la familia mantienen en relación con el poder conservador y paternalista, simbolizado en la figura del padre. El elemento tragicómico está sustentado en la figura de Enzo, cafetero ambulante, que frente a la hostilidad del núcleo familiar trata torpe y de una manera confusa –lo que provoca los momentos de mayor comicidad– de defender una ideología reivindicativa y libertaria, como se puede apreciar en el siguiente diálogo que se establece entre Enzo, su mujer Mecha y la hermana de ésta:

AÍDA. – El mundo habrá nacido fenómeno, como vos decís, pero hoy en día, el que no tiene se embroma. Eso de que la propiedad no existe contásele a otra.

MECHA. – La casa es de papá; no es tuya ni de nosotras. El viejo trabajó toda su vida para tenerla. No podés aparecer vos a decir, cómo es, que no es de él porque un coso del sindicato te lo dijo.

ENZO. – Es que tampoco era una idea de ese hombre. Ese...pensamiento viene de arrastre. No es la palabra, no es un pensamiento, pero en fin. Este pensamiento lo había tenido otra persona, un brocho, un tipo que ya está fiambre hace mucho, que se especializaba en tener pensamientos, uno de esos que piensan todo el santo día...cómo se dije. Bueno, ese tipo se llamaba... ¿cómo se llamaba, carajo?³¹

En Enzo, de una manera trágica y a su vez cómica se hace presente el sentimiento de alteridad y búsqueda e imposibilidad de comunicación con el resto de la familia. El protagonista, incomprendido, se atrinchera en la habitación en un acto de rebeldía, pero después de horas de encierro, enfrentamientos verbales e idas y venidas de distintos personajes entre la habitación y el pasillo, cede a su atrincheramiento sin haber pintado la habitación. El clímax patético alcanza su mayor desarrollo al final de la obra cuando Enzo tiene que volver a la calle a vender su café, y ante las súplicas melindrosas de su mujer para que grite ante ella la palabra «café» de vendedor ambulante, Enzo, desencajado y cada vez con mayor ferocidad les lanza a la cara el grito de «¡Café!», que resume su impotencia y frustración:

Enzo, arrastrando los pies, cruza el cuarto rumbo a la puerta. Mecha lo detiene y lo hace girar hacia la derecha. Están frente a frente, muy juntos.

MECHA. – ¿Te pensás ir así, sin saludar...? *(le da un beso.)* ¿A ver los ojitos? ¿A ver la carita...? ¡Qué ojitos tristes! Vamos, haceme una sonrisita. Una sonrisita para Mechita. ¿A ver la sonrisita...? *(Enzo, incitado por una monería de ella, trata de sonreír y le sale una mueca.)* Así está mejor. ¿Y el grito...? ¿A ver cómo le sale el grito...? ¿No hay grito para mamita...?

ENZO. – *(Luego de un esfuerzo.)* Afé.

MECHA. – Así no. Uno más lindo.

ENZO. – *(Casi sin voz.)* Afé, afé.

MECHA. – Tiene que salir mejor. A ver uno más.

ENZO. – ¡Café! ¡Café! ¡Café...!

MECHA. – Va mejorando. Pero hace falta uno con más...cómo es. Con voz de pintor. De pintor de la casita. ¿A ver cómo grita mi pintor...?

ENZO. – *(Enfureciéndose con la mención, de menor a mayor.)* ¡Café! ¡Café! ¡Café...! *(Sale hacia el pasillo.)* ¡Café! ¡Café! ¡Café...!

MECHA. – Bueno, suficiente. ¡No te canses...!

ENZO. – *(Como maldiciendo a toda la casa.)* ¡Café! ¡Café! ¡Café!

MECHA. – ¡Basta, Enzo! ¡Basta, mi amor!

Asustados por los gritos, reaparecen Papá, Mamá y Quique. Enzo los enfrenta como si fuese una bestia feroz. Les escupe a la cara las palabras.

ENZO. – *(Feroz.)* ¡Café! ¡Café! ¡Café...! *(Papá y Mamá retroceden espantados. Quique se hace a un lado, sonriendo nervioso. Enzo les revolea la bolsa de los alfajores frente a los rostros,*

³¹ Óscar Viale, *Chúmbale*, in Gerardo Fernández (coord.), *Teatro Argentino Contemporáneo. Antología*, Madrid, FCE, 1992, p. 628.

lo que contribuye a sembrar aún más el pánico. Sale gritando.) ¡Café! ¡Café! ¡Café...!
(*Mutis.*)

Aída, en la pieza, sonríe. Los otros están consternados.

MECHA. – (*Tratando de sembrar una confianza que ella no tiene.*) Tranquilos, se le va a pasar. A él siempre se le pasa.

Se oyen los gritos de Enzo, que se van perdiendo en la lejanía.

*Telón lento*³².

El grito de Enzo se asemeja a los gritos finales animalizados, también feroces, impotentes y torpes del protagonista de *Stéfano* y que provocan la risa a la vez que una sensación de angustia existencial ante el fracaso final. En ambos casos y en distintos momentos históricos ambos autores se sirven de las características formales del sainete para transgredir su finalidad festiva y complaciente, puramente costumbrista y humorística, para provocar una sonrisa trágica en el espectador que le impele a una reflexión ideológica: en *Stéfano* el quiebre de la utopía inmigratoria; en *Chúmbale* de la moral pequeño-burguesa que es degradada a través de la inversión de lo serio en ridículo.

³² *Ibid.*, p. 687.