

## APUNTES SOBRE NUESTRO SAINETE Y LA EVOLUCION POLITICO-SOCIAL ARGENTINA

Entre todos los géneros literarios, ninguno más propicio que el dramático para reflejarnos objetivamente la vida. Esta cualidad se perfila mejor cuando los autores no intentan idealizar cuanto ven y oyen y cuando buscan inspiración en lo netamente popular. Goza de ambas características nuestro sainete, tal vez porque las heredó del centenario sainete hispano.

Pueden omitirse aquí las referencias al teatro de la época colonial y también el debate de si tenemos un teatro importado o si éste está teñido de localismo. Baste decir que *El amor de la estanciera* y *Las bodas de Chivico y Pancha* son originales piezas que “no hacen escuela”. Nuestro sainete, con los rasgos propios que van a señalarse, nace mucho después de Caseros, no bien la política de Mitre, Sarmiento, Avellaneda y Roca contribuye a poblar el país. Es éste esencialmente agrícola y ganadero, y así lo prueba el censo levantado en 1869: la población rural alcanza entonces el 67,2% contra el 32,8% de población urbana.

A poco aumenta la inmigración y hacia 1880 entran en la República unos diez mil inmigrantes anualmente. Agricultores en su mayoría, que llegan para trabajar la tierra y encuentran que el latifundio les impide satisfacer sus deseos. Esa tierra es para engordar ganado con vistas a la exportación. Además, les resulta imposible hacerse propietarios de pequeñas parcelas porque los precios son altos. Tendrán que refugiarse en los centros urbanos. Por esto, en proporción, la población campesina irá

descendiendo lentamente. Hacia 1895 se anotan estas cifras: 58,2% en las zonas rurales y 41,8% en los centros urbanos. De ahí que no nos sorprende cuando leemos en *Una histórica función de circo*, reciente estudio de Rubén Benítez, que Chivilcoy tenía 17.421 almas según el censo de 1869. Y que diecisiete años después, en 1896, la Compañía Podestá-Scotti represente allí el drama eriollo *Juan Moreira*. Este pueblo, a 170 kilómetros de la Capital, podía costearse el espectáculo.

El fenómeno demográfico se presentó de otra manera en Buenos Aires, que registraba 187.000 habitantes en 1869 y que, al promediar el año 1887, con la incorporación de los municipios de Flores y Belgrano, redondeaba una extensión de 18.500 Has. sobre la cual se asentaban ya 500.000 habitantes, más del 50% extranjeros. Esta heterogénea población explica por qué llegaban al país las mejores compañías europeas, líricas y dramáticas. Pero tal teatro era accesible solamente a un grupo seleccionado de gente adinerada o de la clase media de cierta cultura. Las apetencias de la masa popular, criolla y extranjera, facilitará el nacimiento y el afianzamiento del circo. El nombre de los hermanos Podestá está unido a los orígenes del teatro netamente argentino. Y hasta sigue de cerca el proceso de la organización histórica del país, porque el circo recorre primero el interior y se radica después en Buenos Aires. Interpretan los Podestá el drama *Juan Moreira*, exaltación del gaucho libertario, encarnación del "machismo" criollo, personaje arrancado del folletín de Eduardo Gutiérrez. El teatro gauchesco en 1890 se ciudadaniza en el escenario del Politeama. Y en cada representación Pepe Podestá, además de Juan Moreira, encarna a "Pepino el 88" y alterna con Cocoliche, el "Gringo", que encarna Celestino Petray. De manera que la misma carpa alberga la pantomima dramática ya hecha libreto y entretiene al público con los diálogos del payaso y el italiano. Están allí en potencia los elementos teatrales que pronto reaparecerán en nuestro sainete, género que satisfará gustos de nuestra población suburbana.

El drama rural ha nacido como una exigencia histórica. Seguirán cultivándolo los escritores de más nota como Granada y Leguizamón y llegará hasta Florencio Sánchez, con quien, como opina el profesor uruguayo Tabaré J. Freire, culmina y muere este género teatral.

Desde 1886 funcionaba un teatrillo llamado "Pasatiempo" en la calle Paraná 315 y del cual era empresario Monsieur Forlet. Tuvo este francés la feliz idea de inaugurar el teatro por secciones, donde se cobraba \$ 0,50 por función. El público aplaudía sainetes, zarzuelas, pantomimas. El éxito de boletería fue tan grande, que pronto el Variedades hizo lo propio. A partir de entonces, el teatro por secciones constituyó la forma popular del teatro argentino y se prolongó hasta bien entrado nuestro siglo.

Pero el año 1890 es año clave en la organización del país. Se podría recurrir a explicaciones históricas para hablar de "la crisis del 90", pero desde nuestro punto de enfoque sería superfluo, pues las obras teatrales que se estrenaron ese año trasuntan el clima de la época.

D. Justo López de Gomara estrena una revista con música de Avelino Aguirre, *De paseo en Buenos Aires*. El autor fue un español identificado con el país y así se explica el contenido de su pieza que, aunque modesta, resulta ahora muy documental.

No bien el telón se levanta, anuncia el representante del teatro que se ha suspendido la función. Protesta un espectador y el vigilante lo lleva preso. Sorprende que López de Gomara concibiera entonces una escena tan novedosa, porque sus obras son totalmente dulzonas y convencionales. Pero el caso es que en mayo de 1889, otro español, D. Emilio Onrubia, estrena en el teatro de su propiedad y que llevaba su nombre, *Lo que sobra y lo que falta*. Es una comedia dramática en la cual satiriza a los políticos partidarios de Juárez Celman. El estreno concluye en una batahola y el 13 de julio el Intendente de Buenos-Aires prohíbe la obra...

y el autor pasa la noche en una comisaría. La realidad de lo ocurrido a Onrubia ofrece tema para la revista de López de Gomara. El espectador que éste nos presenta es detenido por la policía y resulta ser un inmigrante recién arribado a estas playas. En la comisaría, entre tantos personajes que entran y salen, conoce a otro inmigrante, un conde español. Los dos son puestos en libertad y juntos recorren las calles. Durante el paseo, topan con un vendedor de diarios que vocea una cantidad de títulos. El protagonista, D. Diego, exclama:

Qué retahíla, ¡vive Dios!  
Qué cantidad de periódicos.

Vendedor: Y esto es al salir el sol,  
que lo que es hasta ocultarse  
salen hasta veintidós.

Conde: ¿Entonces se leerá mucho?

V: Se lee mucho, sí señor  
mas con tanta opinión se arma  
una algarabía atroz.  
Unos dicen que el gobierno  
es un tuno y un bribón.  
Y otros que en el mundo  
no hay un gobierno mejor.

Continúan la ronda por la ciudad y se enfrentan con una cantante italiana y dos francesas. Pareciera que el autor ha querido señalar la actuación en el país de las grandes compañías extranjeras, porque no deja de mencionar a la Patti. Y luego, permitiéndose las licencias propias de una revista, aparecen el Oro y el Papel Moneda. Los extranjeros preguntan quiénes son y les responden los Cuervitos, dos rateros, dignos de la picaresca española, que conocieron en la Comisaría:

¿No ha adivinado?  
Son el oro y el papel  
y gran milagro es, por Dios,

verlos entre los portefolios,  
pues hace tiempo que en sueños  
ya sólo se ve a los dos.

Al transcurrir el diálogo entre el Papel y el Oro, este último lo cierra así:

Por de pronto el amo soy  
mientras pasa lo que cuenta  
y si se me ocurre hoy  
abriré a trescientos treinta.

No podía faltar una visita a la Bolsa, lugar de preocupación de los economistas y de literatos que escriben al filo del 90. El conde pretende jugar sin dinero, como lo hacían los grandes financistas del momento, y continúa la descripción del ambiente bursátil entrevistándose los personajes con una Sociedad Anónima. Pero la escena más descarnada dentro de esta simbología es la XV, donde actúan, además de los personajes señalados, John Bull y Sterling.

S: Yo me llamo Sterling  
Los Dos: Y somos empresarios del Ferrocarril.  
Cuando querer dinero  
prestamos al país  
y todos los negocios  
acaparar aquí.  
Concesión o contrata  
gustarme mucho a mí,  
pues grandes beneficios  
yo siempre conseguir.  
En libras enviamos  
el oro a este país  
y al volver a mis cajas  
en arrobas venir.  
qué bien, qué bien  
plata ganar.  
Esta nación  
mi jauja estar.

Mis accionistas  
prosperar  
y de alegría  
así bailar.

Concluye la escena con un baile inglés.

Quedan señaladas las escenas claves para explicarnos, siquiera en lo externo, el 90. Quizás el autor, por ser extranjero, pudo ver claramente cómo el único beneficiado por la fuerte conmoción del año es el imperialismo británico.

Las carteleras del 90 deparan una grata sorpresa con el *Juan Moreira*, que se representa en el Politeama de la calle Corrientes. Además, hacen sus primeras armas en esos teatros por secciones, con obras muy modestas, dos autores argentinos: Miguel Ocampo, que estrena la zarzuela *De paso por aquí*, y Nemesio Trejo, que estrena *Un día en la Capital* y *La fiesta de don Marcos*. Interesa esta última porque es una pieza muy acorde con la tradición del incipiente teatro argentino en cuanto a contenido y estructura escénica, pues exalta el espíritu criollo y concluye con un baile donde se cantan canciones de la patria. Hay otro elemento extraliterario que valoriza la obra: se recoge en ella ecos de la angustiosa situación económica por que atraviesa el país. El protagonista no es precisamente D. Marcos, viejo militar, sino un joven empleado del gobierno, Luis. Este dice:

Si esta situación fatal  
se prolonga, yo no sé  
de fijo dónde me iré  
a buscar alivio al mal.

Más adelante, debe distraer al sastre, que necesita cobrar su cuenta, explicándole:

porque tengo mi dinero  
en acciones del Fomento  
Territorial, y no cuento

con un rédito certero;  
acciones de Catalinas  
y del Banco Constructor  
que han perdido su valor  
en esta época mezquina.

Fácil parece destacar la afinidad de estos temas en la obrita de Trejo y la revista de López de Gomara. Los dos señalan la aguda crisis económica y denuncian la especulación y el loco juego en la Bolsa. Todavía Trejo alude a la costumbre de jugar por dinero en el frontón, lugar donde entonces iba la gente a probar fortuna. En boca de D. Lucas están estas palabras significativas, con las que se refiere a la gente pobre: "Siente el rigor más tremendo". Y esto dice de la gente pobre en la fiesta que ofrece en su casa para festejar una fecha patria.

Durante el año 90 nace en la Capital un teatro netamente popular por sus temas, por los asuntos que en el escenario se desarrollan y por el público al cual atrae. Es una mezcla de zarzuela, revista y sainete, que olvida los temas heroicos y abandona los románticos para inspirarse en lo que directamente le ofrece la realidad urbana. Acaso el ejemplo más claro sea *Justicia criolla* (1897), de Ezequiel Soria. Su autor la calificó de zarzuela cómico-dramática. Conserva de ésta un coro de mujeres, a cargo del cual corre el explicar que allí se realizará un baile. Los guitarreros entonan canciones criollas durante la fiesta y sólo en una oportunidad dos personajes dialogan cantando. La acción se desarrolla completamente liberada de la música. Vale, pues, como anticipo del sainete, porque en esta obrita sobresalen las características propias del género, como que ya aparece el conventillo habitado por personajes genuinamente criollos. Nota pintoresca ofrecen un momento, ordenanza del Congreso, en sus diálogos y un ordenanza del Palacio de Justicia. Y precisamente el tema de la justicia que se hace por propia mano al modo primitivo, la cumple el novio de la víctima, que pudo ser ultrajada por el compadri-

to conquistador. Pareciera que la ciudad intenta desvitalizar, siquiera paulatinamente, el mito de Juan Moreira. Algo así como el deseo de ir debilitando el “culto del coraje”.

Se dijo antes que en 1887 quedan anexados a Buenos-Aires los municipios de Flores y Belgrano. Este es el hecho frío que registra la crónica, pero hay un lento proceso de integración ciudadana, pues entre ellos y la Capital se extiende todavía una zona inhabitable, el arrabal, donde buscan refugio los vagos incorregibles. ¿Quiénes son éstos? Pues los nativos, bastante desalojados ya por los extranjeros trabajadores e industriales. Descienden esos criollos de aquellos primitivos habitantes que Sarmiento describe en *Facundo*, quienes para no comer sino una lengua de vaca matan el animal y desperdician el resto. Criollos débiles ante connacionales que tienen dinero y mando. Y débiles también frente a los extranjeros, que tienen la fructuosa experiencia de largos siglos de economía y que abandonan patria y hogar para mejorar su situación económica.

Esto explica por qué los criollos se desplazan a extramuros. Pero al perder terreno en el área ciudadana, germina en ellos el encono, que sólo les sirve para agudizar su natural inteligencia en sentido negativo. Se les reenciende el culto del coraje, la necesidad de imponerse infundiendo miedo en sus andanzas y aventuras de arrabal. Empieza a definirse la figura del compadrito, personaje que el sainete exaltará.

Tampoco quedará tranquilo el criollo en los barrios excentricos. La gente adinerada quiere para sí esos lugares, como que el hoy aristocrático Palermo Chico, fue un suburbio denominado “Tierra del Fuego”. Por otra parte, los obreros que deben viajar cada mañana al centro de la ciudad prefieren acercarse al lugar de su trabajo y buscar alojamiento en una ciudad que no está preparada para recibirlos y para albergar a los 112.000 inmigrantes que, término medio, llegan anualmente al país desde 1890 hasta 1914, los que en número escaso van al interior a cultivar la tierra. Los recién llegados

disponen de plazo fijo para usar el alojamiento ofrecido por el gobierno y, vencido ese plazo, deben aceptar su internación en algún punto del país o quedar librados, sin apoyo alguno, a su propia suerte. Tal afirmación la corroboramos leyendo un diálogo de Carlos M. Pacheco en *Los fuertes*. Conversan dos argentinos repatriados como inmigrantes.

*Alberto* : ¿Y a dónde vas?

*Alarcón* : Aquí nomás. Al Paseo de Julio. Vieras el Paseo de Julio lo mismo que antes, che. Pizarras por todos lados. Peones se necesitan... para hornos de ladrillos... para chacras, para la cosecha... qué se yo!... Y allí se metían los gringos amontonados... Rematadores que gritan, música de órganos, kalisis chinescos, papeles pintados, la guerra Ruso-japonesa, avisos de la Veloce, castañas asadas, pulenta y pescao frito.

Y esos inmigrantes que no encuentran tierras para trabajar, que quedan en la capital a merced de las circunstancias, que no logran identificarse con el país y cuyo único pensamiento es “hacer la América” y —también— algunos criollos que han avanzado desde los suburbios hasta ciertos barrios céntricos, se refugian en casas modestas, de escaso frente y mucho fondo, transformadas a poco en conventillos. Uno de esos conventillos habitados por criollos y extranjeros data de 1903 y nos lo muestra *Bohemia criolla* de Enrique De María, sainete-revista en seis cuadros. Durante el segundo se organiza el baile que, como se señaló ya, es un resabio de la primitiva producción teatral rioplatense. En tal baile se festeja el cumpleaños del encargado, un español que ofrece chocolate a sus invitados. El diálogo de una mulata con una criolla nos demuestra el ascendiente progresivo de la fuerte inmigración italiana. Ambas, Cayetana y Mercedes, desprecian a los negros, a pesar de la pigmentación bastante oscura de esta última, quien va explicando que se ha fotografiado:

*Mercedes* : ¡En la prueba estoy muy clara!

El Gringo fotografea de una manera especial...  
y hoy ya sabrás que es de moda  
ritratarse a la romana!

*Cayetana*: ¿Y cómo es?

*Mercedes*: (Todo muy detallado)

De pelo suelto  
con gran descota cuadrada y una túnica celeste  
con unas palomas blancas  
entre las dos sobaqueras,  
y un collar en la garganta,  
y una pulsera en la pulpa del brazo que va sin  
[ mangas  
(Con gran coquetería) ¡Voy a estar hecha un bu-  
[ dín!

Todos los elementos ya dichos se suman y mezclan en el sainete. Pero han de señalarse dos etapas en la evolución de este género teatral. La primera se podría extender hasta alrededor de los años 1916-17, cuando subsisten, como personajes centrales y típicos, el compadrito y la mujer conquistada, que luego el tango calificará de "percantá". Aquél, con afán de demostrar permanentemente sus condiciones de varón, alardea de pendenciero y tiene el culto primario del coraje. Llega hasta a matar si ve mal parada su figura de triunfador, signo éste del "machismo" criollo. Y no es mera casualidad que en *Los disfrazados*, de Carlos M. Pacheco, sainete de bien definida estructura, el seductor se llame simbólicamente Machín. La pareja antes señalada se mueve en el ambiente del conventillo, lugar que permite dar colorida variedad a esta especie teatral, pues es infinita la combinación costumbrista que ofrece la promiscuidad de criollos de toda laya y de extranjeros de los más diversos orígenes. Pero quizá con la figura legendaria del compadrito haya ocurrido entonces lo mismo que ocurrió anteriormente con la del gaucho: a fuerza de idealizar el personaje, éste se desdibuja y desnaturaliza. Mas, ¿no habrá sido una autodefensa social esa idealización, ya que por espacio de más de medio si-

glo la Argentina es país de inmigrados, sea de primera, sea de segunda generación?...

El público ríe con el sainete al ver retratados en las tablas a su vecino de pieza o al dueño del almacén o del bar de la esquina. En esta galería teatral abundan los italianos y los españoles, es decir, los de más fácil caracterización, inclusive por las frecuentes rencillas que se suscitan entre ellos. Sin embargo, ya aparece un judío en *Donde menos se piensa, salta la liebre* de Fausto Etchegoin y Eduardo Caselli, sainete de 1914.

Todavía se pueden destacar algunas particularidades en el sainete cultivado hasta 1917, pues los autores hallan precioso material de inspiración en los extranjeros fracasados que no logran fundirse en el ambiente y que no satisfacen, siquiera, su ansia de enriquecerse. José González Castillo escribe *Luigi* en 1909: el protagonista es un italiano viudo que no puede cuidar a su hijo y proyecta un nuevo matrimonio. Casado ya, la mujer es víctima de un capataz, el capadrito que la domina. Ante los demás el italiano es un infeliz, pero cuando éste se entera de que el que cree su hijo es hijo del capataz, mata a la mujer que lo ha engañado. Y en 1911 Miguel F. Osés escribe *Dársena Sur*, donde aparece otro italiano, changador del puerto, que trabaja infatigablemente. No gasta ni para comer. Sus compañeros lo desprecian y se burlan de él. Mas el italiano tiene a su cargo una nietecita, cuyo padre ha vuelto a Europa para luchar en la guerra. Los esfuerzos que realiza son para mantener a la niña. Y se redoblarán indefinidamente cuando le leen el periódico y escucha que su hijo figura entre los muertos en el campo de batalla. Esas dos obras, excepcionales entonces, anticipan algo del ya germinante grotesco, género teatral que después se cultivará abundantemente en el país.

Conviene destacar aquí, de paso, la conversación de Giacomo, el italiano de *Dársena Sur*, con el capataz del puerto:

*Giácomo*: Yo lavoro, signore... Estoy un pobre vieco, ma lavoro.

**Capataz:** Si estás viejo, tirate al dique. Aquí tengo la gente pa trabajar. ¿Has oído?... A ver los cobres. ¿No? (Bajando su tono de amenaza) En cuanto te resbalés... te recomiendo como anarquista... Ya sabés cómo anda esto con los rumores de huelga.

**Giácómo:** (Asustado) No signore... Questo no... ío no sono un hombre malo. \

Bien se advierte que el sainete, como toda pieza costumbrista, recoge las preocupaciones de época: entre ellas, alusiones a las huelgas y a la persecución de los anarquistas. No ha de olvidarse que en ocasión del Centenario se declararon muchísimas huelgas en el puerto y que en el mes de julio estalló una bomba en el Teatro Colón. El escenario recoge ecos de esas preocupaciones. Y a partir de 1915 se inicia en el país un movimiento de protesta que culmina en 1919 cuando el ejército ocupa las fábricas en Buenos-Aires. Esa resistencia proletaria llega a un sainete de Benjamín Riccio, estrenado en 1917 por la Compañía De Rosas-Arata. Se titula *El malevo don Juan*, nombre que ya indica el tema de la pieza. En la escena IV se lee el siguiente diálogo:

**Ramírez:** ¿Huir?

**José:** Sí, amigo. Este barrio tiene una atracción fatal, es como una maldición que cae en cada casa, en cada hombre, en cada mujer... Es como una canción de sirena... ¡fatal! (Se oye en forma pronunciada el ruido de máquinas, poleas, etc. En seguida cesa) ¿La oye?... (Ramírez ríe) No, no se ría. La fábrica ésa trajo el ambiente. Hace veinte años los trabajadores venían de muy lejos... pero hace apenas diez que los dueños compraron esos terrenos y edificaron casitas para obreros. Necesitaban tenerlos más cerca para ensañarse mejor!... A veces, ni de noche duerme uno oyendo esa canción maldita.

**Ramírez:** ¿Trabajan de noche?

*José*: No, pero arreglan las máquinas, como ahora (Con tristeza de recuerdo) En una de esas tareas perdí mi brazo. A mi compañera, una polea la deshizo y mi hija salió de ese portón para ir a un hospital y cuando la trajimos... ya no volvió más a la fábrica, la pobrecita! (Pausa) Después... las casas trajeron a las familias, familias fundidas en odio y en pobreza. Tras de ese portón los hombres entregan su energía a cambio de un mendrugo, hasta que un día la desgracia o la vejez los hace una cosa inútil como a mí. Algunos se escapan a esa ley y los que así lo hacen, son como éstos... borrachos o carne de delito.

Para sobrellevar ese dolor, para disimular la inseguridad del vivir cotidiano, algunos hombres se escudan en una filosofía que en el escenario apunta despreocupadamente Ligaroti:

“No macaniés, Cascote. La vida hay que tomarla con filosofía práctica, y si no, miráte en mi espejo. Afilo a la mujer del italiano y me aseguro el copetín; le hago trabajos de grupo al grévano con Florencia, y me aseguro el morfi; le escribo epístolas amorosas a la gaita Manuela para el botón y me aseguro la limpieza de la ropa interior y en caso de entretener: stá en libertad”.

La segunda etapa del sainete es su total transformación en una pieza netamente costumbrista. No es ajeno al hecho la honda conmoción que sufre el país al llegar el radicalismo al poder. Con el radicalismo, la paulatina sustitución del viejo elenco político, encarnado en lo que se llamó “la oligarquía”. Y con este proceso culmina el movimiento que se inició en el 90. Cambian las costumbres y cambian los hombres del equipo gobernante. En marzo de 1916, Nemesio Trejo, que sigue cultivando todas las especies teatrales, estrena *Las mujeres lindas*, donde pone al descubierto, sin afán monitor, una modalidad de la nueva política imperante en el país. No

se trata de algo estrictamente original, ya que la influencia de cierta clase de mujeres en la vida política es mal de todas las épocas y de todos los países. Pero los recién llegados al poder tienen menos afán de cubrir las apariencias, acaso por ser gente improvisada en la organización burocrática. Y esto se refleja en las tablas. Como que la acción de la citada pieza comienza en un bar, donde algún tarambana se jacta de que no le aplican multas por conducir su coche con exceso de velocidad. La esposa, en efecto, tiene amigos en la magistratura... Y, en contraste, se nos presenta a otro personaje que prefiere el fracaso antes que manchar el nombre de su mujer. Uno de los contertulios dice:

“Vea lo que es tener mujer linda. No hay mejor influencia pa un juez que una mujer linda. Yo he visto muchos casos de esos. El juez, aunque sea juez, es hombre y se puede comparar con el pan duro, que lo mismo sirve pa romperte la cabeza que pa hacer sopa 'e leche, de modo que...”

Más adelante, en la misma obra, un fragmento ocasional nos da la sensación de cómo han cambiado los tiempos y cómo percibe este cambio el pueblo.

*Nicanor*: Buscar trabajo. Yo sé trabajar.

*Julio*: ¿En qué?

*Nicanor*: En todo. Soy cajista.

*Julio*: No servís ya. Aura los cajistas son como los pianistas, de puro tecleo, nomás.

*Nicanor*: Sé escribir, tengo buena letra.

*Julio*: No servís tampoco, aura hay que escribir a máquina; la letra linda pa cartitas amorosas, todo de molde aura, hermano. La máquina ha suplantado nuestras habilidades.

El movimiento social, en épocas de transformación acelerada, es de ritmo arrollador: El ya recordado Benjamín Riccio estrena a mediados de 1917 un sainete, *La voladora*. Años más tarde, se reestrenó con el rebuscado título de *La*

*orquídea*. Su protagonista es una muchacha de conventillo que abandona al padre para seguir al seductor, hombre de situación económico-social elevada. Ya la conquista no se realiza con guapeza o coraje, sino con dinero.

En abril de 1918 José González Castillo y Alberto T. Weisbach, estrenan *Los dientes del perro*. Al escenario llega por vez primera un cabaret, que reemplaza a aquellos bares primitivos donde alternaban hombres de todas las latitudes. De 1918 data *La edad de merecer*, obra de Federico Mertens en la que se retrata un amplio sector social que puja por elevarse a los primeros estratos de la clase media. Trátase —ya se adivinará— de una muchacha que quiere por marido a un hombre, sólo un hombre; pero su madre —esposa de un bolichero de una esquina cualquiera— elige cuidadosamente el candidato posible. Para ello recurre a mil tretas: reúne a los amigos en su casa, sirve licores, consigue la concurrencia de un periodista a quien le dicta una minuciosa crónica social del acontecimiento, tan cursi como las que se siguen publicando hoy, y describe minuciosamente los trajes de las invitadas. El personaje más pintoresco es Casildo, hermano de la protagonista, “un pechador crónico” que así se expresa:

“Tengo que cobrar una comisioncita de ciertas propiedades que le vendí a don Benito... (con importancia) Villanueva ¿no? Además, uno de estos días ha de aparecer mi nombramiento de Cónsul en el Congo. (Se arrellana en el sillón, cruza la pierna y se golpea despreocupadamente la rodilla con el índice) Pues, sí señor... Estuve vez pasada con Irigoyen y me ofreció la Secretaría de Instrucción... Se tiene amigos ministros, diputados y no se puede ensuciar uno con un carguito insignificante cualquiera... Pero, me dijo Irigoyen: “Bueno, che, ya que no te conviene esa secretaría, porque a la verdá que vos sos persona que merece más, aguardate unos días que creo que ha de producirse un consulado en el Congo. ¡Es pa vos, pa vos!”. “Bueno, che, le dije, yo no tengo mayor apuro”; y según me acaba de decir recién Hipólito —Irigoyen ¿no?— parece que el nombramiento es

un hecho... Así que, ya ves, che, es un préstamo por pocos días... Cuestión de horas...

Al variar la sociedad, varían los temas, pues concurren a los teatros hijos de extranjeros de segunda o tercera generación. La mayoría de ellos han dejado el conventillo y viven en casa propia, más o menos modesta, más o menos lujosa. Los jóvenes se divierten ahora en los cabarets y rematan las francachelas en los lagos de Palermo. Algunos hasta se avergüenzan de sus padres "gringos". En *Cosas de barrio*, de Mario y Alberto Rada, que se estrena a fines de abril de 1919, Marcelo le dice a su padre:

"Toda la noche estuve pensando en Ud. Cachamos un tano bigotudo que se le parecía... Lo encontramos en Palermo; le dimos la biaba y le sacamos la mujer... ¡Qué amasijo! El Tano lloraba y decía: ¡Decame la sorela! ¡Decame la sorela! y nosotros meta piñas. Lo pusimos mormoso!

Y Marcelo es el seductor en este sainete...

Al transformarse el sainete en una pieza meramente costumbrista, los elementos que brindaba el bajo fondo social y que continúa aún brindándolo, sirven incidentalmente como asuntos de piezas en un acto. A veces llevan la aclaración de qué se trata. Otras, las denominan "Aguafuerte" los autores. Además, la conjunción de dos elementos del sainete —lo cómico y lo dramático— proporciona a algunos autores antecipos del ya cercano "grotesco". Y dejan la pieza totalmente reidera para cultivarla como "vaudeville" o como "pochade". Esta diversidad de especies menores origina el auge del género chico criollo.

Pero el sainete nos ofrecerá todavía la nueva sorpresa de su repunte teatral efímero en las obras de Alberto Vacarezza. Se inicia éste en 1904 y siete años después obtiene un premio cuando se presenta al concurso organizado por Pascual Carcavallo en el Teatro Nacional de la calle Corrientes. Es quizás el autor de más larga trayectoria porque en 1930

se festejan las mil representaciones de *El conventillo de la paloma*. Ningún sainete alcanza un éxito semejante. ¿Debe considerarse a Vacarezza como nuestro mejor sainetero? Difícil afirmarlo. Carece de comprobable originalidad. Sus obras son a veces reminiscencias de otras ajenas y a veces sus personajes hablan con citas históricas o literarias como vulgares bachilleres y de muy menor cuantía. Pero se dan en ellas dos circunstancias que el autor aprovecha admirablemente: sabe qué es un sainete y no se arriesga a transformarlo en pieza genuinamente costumbrista, aunque distribuye y dispersa en cada una algunos elementos de fácil costumbrismo criollo. En *La comparsa se despide* pone en boca de Serpentina la explicación de qué es un sainete, diciendo:

Un patio de conventillo,  
un italiano encargao,  
un yoyega retobao,  
una percanta, un vivillo;  
dos malevos de cuchillo,  
un chamuyo, una pasión,  
choque, celos, discusión,  
desafío, puñalada,  
aspamento, disparada,  
auxilio, cana... telón.

Tal la fórmula de Vacarezza, pero teniendo siempre mucho cuidado de dar fuerza a la pareja central del compadrito, que puede o no ser un malevo y “la percanta”. Conoce muy bien el autor al público para el cual escribe raudalosamente y en las primeras escenas, con exceso de oficio aunque no con demasiada autenticidad, domina a “su público”. Un público que no pide exquisiteces. Tiene también la paciencia de seguir cultivando el género cuando ya sus émulos han desaparecido. Y al decrecer la inmigración en ocasión de la segunda guerra mundial, ya no hay italianos ni gallegos de primera cepa que concurren al teatro. Pasan los años y se renueva la corriente humana hacia nuestra Buenos-Aires cos-

mopolita. Pero esta corriente no equivale a la de décadas anteriores. Otro es el público que concurre a los teatros y otras empiezan a ser sus apetencias. Olvidados los demás saineteros, menos representativos que Vacarezza, con él desaparece una especie teatral cuya elipse queda cerrada entonces. La posteridad dirá si momentánea o definitivamente.

MARIA INES CARDENAS DE MONNER SANS

Agüero 2079, Buenos Aires